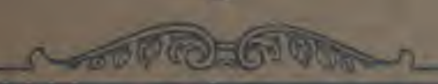
BIBLIOTHÈQUE·D'ART



GUSTAVE COQUIOT

CUBISTES·FUTURISTES PASSÉISTES



LIBRAIRIE · OLLENDORFF
50 CHAUSSÉE D'ANTIN · PARIS

CUBISTES
FUTURISTES
PASSÉISTES

DU MÊME AUTEUR

Les Féeries de Paris (*Couv. de R. Carabin*) (*Epuisé*).
Les Soupeuses (*Dessins de George Bottini*) (*Epuisé*).
Le vrai J.-K. Huysmans (*Portrait par J.-F. Raffaëlli*) (*Epuisé*).
Henri de Toulouse-Lautrec (*Avec des illustrations*) (*Epuisé*).
Le vrai Rodin (*Avec des illustrations*).
Paris, voici Paris! (*Couverture de Sacchetti*).
Cubistes, Futuristes, Passéistes (*Avec des illustrations*) (*Réimpression*).
Rodin (*Grand album, avec des illustrations*) (*Epuisé*).
Rodin a l'Hotel Biron et a Meudon (*Avec des illustrations*) (*Epuisé*).
Paul Cézanne (*Avec des illustrations*).
Les Indépendants (*Avec des illustrations*).
Vagabondages (*Avec une édition de luxe illustrée*).
Lautrec (*Avec des illustrations*).
Les Pantins de Paris (*Avec des dessins de Forain*) (*Ep.*).
Pierre Bonnard (*Avec des illustrations*).
Vincent van Gogh (*Avec des illustrations*).

THÉATRE

(*Seul ou en collaboration*)

M. Prieux est dans la salle!
Deux heures du matin... quartier Marbeuf.
Hotel de l'Ouest... Chambre 22.
Une nuit de Grenelle.
Sainte Roulette.

GUSTAVE COQUIOT

CUBISTES FUTURISTES PASSÉISTES

AVEC 24 REPRODUCTIONS HORS-TEXTE



PARIS
Société d'Éditions Littéraires et Artistiques
LIBRAIRIE OLLENDORFF
50, CHAUSSÉE D'ANTIN, 50

QUELQUES MOTS

Voici une nouvelle édition, remaniée, d'un livre publié au mois de mai 1914. Il portait alors comme sous-titre : Essai sur la jeune Peinture et la jeune Sculpture. *Des noms figurant dans l'édition de 1914 ont été supprimés; alors que des noms nouveaux s'ajoutent à ceux qui ont été conservés. A bien dire, c'est une réimpression d'un livre un peu plus actuel, un peu plus* à jour *en cette année 1923. Sans doute il y a des omissions; mais elles sont volontaires. Quand le moment sera venu de réimprimer cet autre livre de Gustave Coquiot* : les Indépendants, *le moment sera venu aussi d'y faire figurer d'autres peintres qui sont maintenant connus par de louables réalisations; nous voulons nommer les Favory, les Bissière, etc., etc. Les gravures hors-texte de ce présent livre dont on a conservé*

l'ancien titre : Cubistes, Futuristes, Passéistes, *sont, pour la plus grande partie, inédites. Nous souhaitons qu'elles donnent un regain de faveur à cette nouvelle édition d'un livre que nous faisons reparaître aujourd'hui, un peu « augmenté » et différent du premier, simplement parce que les amateurs d'art ont eux-mêmes, à maintes reprises, désiré sa réimpression.*

L'Editeur.

Peintres

Nous suivrons rigoureusement l'ordre alphabétique



Photo Bernheim-Jeune

PORTRAITS

BONNARD

BONNARD (Pierre), né à Fontenay-aux-Roses (Seine), le 3 octobre 1867. Expose au Salon des Indépendants, au Salon de la Société Nationale et au Salon d'Automne.

Quand tout a été à peu près examiné dans l'œuvre si célèbre de Pierre Bonnard, on arrive à conclure que les *décorations* proprement dites constituent la part la plus considérable de cette œuvre.

Ce qui porte Pierre Bonnard vers les tableaux dits décoratifs, c'est que, dans ce cas, la principale et la plus haute de ses facultés, c'est-à-dire la fantaisie, peut se développer jusqu'à l'extrême. Et cet extrême, ce n'est pas de l'invraisemblance ni du désordre, mais une ingénieuse mise en scène d'inventions inattendues, surprenantes, merveilleuses.

Vous vous souvenez, certainement, des trois panneaux décoratifs, intitulés *Méditerranée*, exposés au Salon d'Automne de 1911, maintenant à Moscou, (au deuxième musée d'art occidental—naguère collection Ivan Morosoff). Moi, je revois plus nettement encore dans mon souvenir ces autres panneaux décoratifs qu'il nous présentait au Salon d'Automne de l'année précédente.

Dans des encadrements féeriques de singes gambadant, se bousculant, se pendant la tête en bas par la queue, et d'oiseaux pensifs, orgueilleux, tout ornés de perles enroulées en colliers, — imaginez des palais de rêve, de légères constructions des Mille et une Nuits, des fontaines jaillissantes, des arbres touffus, des accessoires charmants, tels que vases gonflés de fruits et de fleurs, et, dans tout cela, des nus candides de petites baigneuses ou d'autres femmes dansant dans les balancements de leurs voiles ; imaginez sur une mer lourde une nef du haut de laquelle des passagers regardent avec étonnement des sirènes qui s'ébattent au creux de l'eau, tandis qu'un Chinois, tel qu'il figure sur les paravents

d'Extrême-Orient, songe et regarde avidement, lui aussi, les dos, les bras, les nuques des remuantes nageuses; imaginez une île toute peuplée de paons, de pélicans, d'antilopes, de gazelles, d'éléphants et de flamants; et imaginez, bien entendu, que tous ces animaux ont reçu de Bonnard, leur créateur, les formes les plus étranges, les plus fantaisistes, les plus spirituelles, et, en même temps, les plus vraies peut-être pour qu'ils soient reconnus tout de même des jeunes femmes qui les considèrent; imaginez une large vallée coupée en triptyque par des troncs d'arbres, et au bord de laquelle des femmes nues se groupent, tandis que des petits faunes jouent du cornet à bouquin et qu'une de ces jeunes femmes s'apprête à rouler dans une sorte de char traîné par deux graciles antilopes; imaginez cette fois toute la fantaisie la plus débridée, la plus espiègle, la plus inédite certainement, la fantaisie d'un conteur arabe guidant la pensée et la main d'un peintre ayant l'invention d'un enfant émerveillé et la sûre technique d'un maître; imaginez tout cela s'ordonnant, se composant comme pour des

reposoirs de rêves; imaginez de l'immatériel construit, de l'illusion établie, du désordre discipliné; imaginez tout cela et mieux encore, et surtout une grâce, une ingénuité, un goût précieux de l'arrangement — et surtout, surtout, un abandon inconcevable de toutes les vertus aimées des autres peintres; imaginez, tout cela, passionnément, voluptueusement, frénétiquement; et vous crierez, je crois, au chef-d'œuvre!

Oui, un chef-d'œuvre! Il faut une tranquille hardiesse pour concevoir des scènes aussi féeriques, dans une espèce de confusion, dans cette sorte de désordre enchanté. Et de quelle saveur particulière, tellement originale, est l'harmonie totale de ces compositions! Tous ceux qui chérissent la peinture comprirent qu'un peintre désormais allait nous émerveiller par des miracles sans cesse renouvelés; — car ils seraient produits, ceux-là, par une ingéniosité savante, et avec une abondance sans réserve.

* * *

Sans doute, il y a maintenant chez Bonnard, comme chez tous les vrais peintres, une évolution. En réaction instinctive contre l'exaltation de la couleur, réalisée techniquement par Renoir et par Monet, principalement, — Pierre Bonnard, avec ses camarades Roussel et Vuillard, a cherché d'abord à *peindre gris,* en étouffant les chantantes sonorités des tons, en s'en tenant frénétiquement, presque laborieusement, à la nuance toujours atténuée, toujours descendue d'un ou de plusieurs degrés. C'est, chez lui, la période des tableaux où il ne craignait pas les noirs et les bleus ternes et les chairs mates et les gris des atmosphères lourdes. Ces tableaux-là sont vantés; mais un aspect quasi poussiéreux les présente sans profondeur et sans appel à nos sens. Combien nous préférons les tableaux de ces dernières années, dans lesquels Bonnard se réjouit, lui aussi, des fastueuses fêtes de la couleur, des admirables fêtes qu'il discipline toujours sans perdre la tête, mais où enfin appa-

raissent les beaux tons heureux d'une fantaisie plus libre, plus ailée et messagère de plus de joies et de bonheurs. Et Roussel et Vuillard eux-mêmes ont compris qu'ils ne devaient plus bouder contre les beaux présents qu'offre la merveilleuse, l'exaltante couleur à ceux-là de ces peintres qui savent, clairvoyants amants, la bien accueillir.

BRAQUE

BRAQUE (Georges), né à Argenteuil (S.-et-O.), en 1881. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

M. Georges Braque a le sens très net du style décoratif. Il est le seul qui puisse faire accepter le cubisme. Alors que Picasso apporte, dans cet ordre d'idées, la plus extrême confusion et le plus bizarre désordre de lignes, M. Braque, lui, sait toujours nous retenir et nous intéresser par une mise en place des choses, singulière sans doute — puisqu'il s'agit de cubisme volontaire — mais mise en place tout de même fort lisible et attachante. Enfin, la couleur générale de tous les tableaux de M. Braque est attirante. Ses verts, ses gris, ses noirs sont bien à lui — et tout cela, souvent, compose une sorte de tapisserie aussi réussie que les plus rares tapis.

M. Braque a d'incontestables dons de peintre; et, quand il se libèrera tout à fait du cubisme, où il ne peut que se répéter, il nous donnera de très belles toiles. On peut tout attendre de son intelligence, de son goût et de son métier.

Il a peint de nombreuses natures mortes, plus rarement des figures et des paysages; il ne donne pas une grande importance au choix des objets. Il ne compte que sur l'attrait de sa « mise en page » et sur le plaisant aspect de la couleur dans l'ensemble de son tableau.

M. Braque est aussi un fécond dessinateur, précis, âpre, qui, en ceci, ne recherche pas davantage le sujet. Au fond, il aime beaucoup mieux — puisqu'il faut donner des titres à toutes les choses! — les appeler simplement *natures mortes* plutôt que de leur accorder ces noms : *l'Arlequin, le Violon, la Guitare, le Compotier*, etc., etc. Répétons-le : c'est à M. Georges Braque que l'on doit de pouvoir, avec sérénité, considérer le cubisme.



Photo Galerie Simon

LA CHEMINÉE

CHAGALL

CHAGALL (Marc), né à Vitebsk (Russie) en 1890. Expose au Salon des Indépendants.

Le plus extraordinaire imaginatif et le plus merveilleux enchanteur de la couleur. Ce peintre-là a tout osé : s'il a dessiné et peint toutes les légendes de la Russie immense, il a osé, aussi, peindre ses rêves les plus extravagants, ses hallucinations les plus terribles ou les plus bizarres. Avec Chagall, on n'est jamais en équilibre. Il vous « déplace » toujours; il vous inquiète; il vous divertit; il vous traîne avec lui parmi les paysages les plus inquiétants ou dans les « intérieurs » les plus farouches.

Toutes les fantaisies des autres peintres sont simples caprices, confrontées avec les créations les plus ingénues en apparence de ce dangereux

homme. Rien n'est banal chez lui : le plus sommaire objet, le plus usuel, prend forme d'objet de sorcier, d'objet maléfique et redoutable. Pour beaucoup aimer Chagall, il faut, une fois pour toutes, s'attendre à une mise en scène toujours voisine de la folie. Car personne au monde ne peut dans une composition rassembler plus d'objets hétéroclites, plus de personnages ou d'animaux, n'ayant, à première vue, aucune raison de vivre ensemble. Et tout cela, cependant, est ordonné, est placé, est situé ; — mais, voilà, il y a ici, on ne sait pourquoi, un chat énorme — et, là-bas, sans plus de raison, un soldat casqué regarde, par exemple, un train qui glisse au-dessus de sa tête. Cela admis — et tant d'autres, des centaines d'autres fantaisies déréglées — on assiste, avec Chagall, à tous les spectacles les plus baroquement divertissants du monde. Et toujours un dessin inattendu, souple, quand cela est voulu, jusqu'à l'incroyable ; et toujours une merveilleuse couleur générale, faite de mille tons, de mille nuances qui n'appartiennent qu'à cet homme unique.

CHAGALL



Collection Gustave Coquiot — Photo Ollendorff

VISION

Aussi, dans son œuvre à ce jour, il y a tous les sujets, toutes les choses terrestres et même célestes. Et des tableaux d'une cocasserie funèbre, et des tableaux d'une intimité mystérieuse, inquiétante, et des toiles enfin où tous les cauchemars accourent se tapir et s'épanouir.

Chagall, c'est, en un mot, un fabuleux peintre détenu comme otage par — et parmi les sorciers et les nécromants des maisons hantées et des steppes.

DENIS

DENIS (Maurice), né à Grandville, le 25 novembre 1870.
Expose au Salon des Indépendants, au Salon de la Société Nationale et au Salon d'Automne.

A notre époque de parfaite pourriture, au moment où chacun s'abandonne, il est bien certain qu'un peintre sacré s'impose. M. Denis assume ce rôle-là.

Et jamais il ne rate ses entrées. A des moments précis, on le voit toujours surgir avec un lot de toiles ou de dessins dits sacrés. Anges, saints, apparitions célestes, visions séraphiques et processions pour d'hypothétiques rachats, tout est entre ses mains pieuses pour être ensuite accroché dans des galeries que hantent mercantis de tout acabit et prêtres interdits.

Ce spectacle nous réjouit nous-même. Le Christ fut naguère vendu à un si bas prix qu'il

est sain de le voir re-livré et revendu à un prix plus rémunérateur. Car M. Denis connaît les hauts prix de la jeune Peinture. Pas d'archange, fût-ce Saint-Michel lui-même, dont le prix de vente n'atteint pas quelques milliers de francs! Pas de Vierge aux petits angelots qui ne fasse le maximum, comme on dit dans ces boîtes industrielles qu'on appelle théâtres!

Je me rappelle que cet état de choses, que ce sacré état de choses indignait fort, naguère, l'agressif J.-K. Huysmans. Sur ce point, je ne pouvais pas l'apaiser. Il comprenait fort bien que l'époque était rongée par tous les chancres du « mécréantisme »; mais qu'on pût vendre le Christ, la Mère, cela le dépassait! Il me répétait :

« Et ce qu'il y a de plus fort, c'est que ce sont les athées surtout qui se jettent sur ces viles huiles-là! Si encore c'était pour les insulter, pour les souiller, à la rigueur je comprendrais, je m'expliquerais une telle folie se prolongeant par delà les siècles; ce serait comme la durable rage d'une secte maudite ; mais non, au contraire, c'est pour déposer ces sacrées toiles au beau milieu de collections qui

attendent, sans colère, que tout cela monte pour de prochaines ventes! Quelle bassesse d'âmes, mon pauvre ami ! »

A la vérité, M. Denis présente tout ce monde d'anges, d'archanges et de Vierges sous des aspects aimables — et ainsi tout s'explique. Si l'on ne voyait pas, dans ses tableaux, des ailes blanches et des nimbes dorés, on ne supposerait pas du tout que l'on a devant soi des personnages célestes, mais simplement, au contraire, des promeneurs endimanchés ou des gens goûtant des joies sereines dans leur « intérieur ». On ne croirait pas à des « apparitions », mais à des visites de bon ton, de bonne éducation; et l'on appellerait ces « communions », simplement des « prises de remède » dans un hôpital bien tenu.

Enfin, il faut bien dire que M. Denis nous offre, pour nous présenter toute cette brocante divine, un dessin aimable et un coloris d'ensemble plutôt gai. Il ne nous épouvante pas, lui, M. Denis, par des spectacles affreux, par des compositions infernales; il nous présente, au contraire, la Religion, sous des dehors enga-

geants, comme de bonnes petites histoires à écouter, le soir, au coin du feu. Pas de flammes dévoratrices, pas d'écroulements de villes, pas de glaive flamboyant nous jetant hors des Paradis terrestres; non, jamais ces terreurs-là; mais de jolies petites aventures, je vous le répète : un ange, par exemple, vous offrant des fruits au détour d'un chemin fleuri de roses — ou encore une Vierge vous versant à boire, au moment où, harassé, fourbu, vous revenez de la chasse!

Que voilà donc un sacré peintre bien à sa place, enfin! Notre pauvre foi ne réclame pas autre chose. Et ainsi se justifie tout le succès de M. Denis. Il est bien le peintre de notre époque. Il sait même poudrer la mer bleue et le clocher noir. Lui livrerait-on le Père, il en ferait un bon père noble de la Comédie-Française; quelchose comme M. Bernard recouvert, comme de neige, d'acide borique. On ne peut pas pousser plus loin le respect que l'on doit à son prochain. Oui, par là, M. Denis est vraiment votre sacré peintre, ou votre peintre sacré, puisqu'il vous en faut un, à tout prix, mes bas contemporains;

et il faut, une fois de plus, remercier la Providence, cette douce Mère, qui ne nous abandonne jamais au moment des lourdes calamités terrestres. Gloire donc à M. Denis, peintre officiel et accrédité des Dominations et des Puissances de notre époque!



Collection de Mme G. Coquiot — Photo Ollendorff

PORTRAIT DE MADAME GUSTAVE COQUIOT

DERAIN

DERAIN (André), né à Chatou (Seine-et-Oise), le 17 juin 1880. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Derain fut un Fauve résolu, devint un cubiste, puis un disciple de Cézanne, puis un attentif fervent de la sculpture nègre, évolua ensuite vers la sculpture gothique, se tourna encore vers Renoir par ses grands dessins, et alla enfin, un beau jour, découvrir à Rome même, Raphaël.

Il peignit d'abord — très sagement — puis peignit rouge et jaune, puis noir; puis, décisivement, en réaction ouverte par lui aussi contre les Impressionnistes et autres luminaristes, affirme aujourd'hui sa volonté de peindre en brun-rouge les nus et les portraits qu'il crée, il faut le reconnaître, avec une fécondité et une virtuosité surprenantes.

Il passe pour « le plus fort dans le cénacle

mystérieux où s'ébauchent les réputations de l'avenir ». Il a depuis longtemps déjà des disciples; et on l'oppose volontiers à Picasso et à M. Henri-Matisse, les deux autres cracks de la jeune Peinture.

Mais,déjà, on sent que Picasso flotte souvent dans ces courses à trois. Toutes ses tentatives sont — jusqu'à ce jour — des courses à la cravache. M. Matisse, qui a plus de ressources que Picasso, suit mieux le train, que mène André Derain, parfaitement patient et entraîné sur les longues distances. Les bookmakers donnent volontiers Picasso à quatre contre un, M. Matisse à égalité — et on paye en faveur de Derain. — Oui, nettement — ou à peu près — c'est Derain, lent sur son effort, mais très résistant, qui semble devoir passer le premier le poteau. Lors de sa dernière course — je veux dire : lors de sa dernière exposition, — M. Matisse montra de jolis paysages avec personnages; ce furent de belles foulées, impressionnantes et régulières? mais Derain ne perdit pas le contact, ayant rapporté, lui aussi, de la campagne romaine, des paysages sévères et d'une réelle

noblesse. Répétons-le : c'est Picasso, qui, à notre avis, disparaîtra le premier de la compétition ; en match, Derain et M. Matisse connaîtront peut-être des victoires chacun à son tour ; mais, décidément, je crois que le crack brun-rouge établira un jour indiscutablement sa supériorité.

Il peint, à ce jour, avec le même bon résultat : figures, portraits, paysages et natures mortes. Tous les amateurs se jettent sur le premier venu de ses tableaux, même s'il s'agit d'une esquisse jetée par l'artiste et soigneusement retapée par le rentoileur. Ce n'est pas, de la part des amateurs, de l'admiration simple ; c'est du fétichisme. Tout ce qui vient de Derain est sacré — et bon pour la spéculation. C'est pourquoi un grand nombre de mercantis de la peinture possèdent de Derain tant d'invraisemblables « pannes ».

Cet état de choses, disons-le, rend Derain très malheureux. Ce peintre pense avec raison qu'on le traite de cette manière avec indignité. Mais, aussi pourquoi — lui, comme les autres peintres — laissa-t-il autrefois sortir de son atelier tant de choses inachevées ou trop imparfaitement détruites par lui-même ? Cézanne donnait

trop de tableaux à brûler ; Derain, naguère, n'en donnait pas assez!

Aujourd'hui, il est vrai, tout semble, chez lui et autour de lui, être rentré dans l'ordre. Seuls, les bons tableaux de Derain ont droit de sortie; et, à ce régime-là, on voit déjà quel haut peintre on peut espérer en Derain.

Oui, à y bien réfléchir, en notant les prouesses des uns et des autres peintres de sa génération *(air connu)*, on voit bien que Derain est « le plus fort ». Cela s'affirme par tous ses tableaux également. En lui, en effet, le paysagiste ne l'emporte pas sur le figuriste — et le nature mortiste (quel affreux barbarisme !) égale le portraitiste. Pour estimer convenablement Derain, il faut même, absolument, posséder quatre de ses tableaux, chacun tenant respectivement de ces quatre genres ci-dessus. Ainsi, ayant bien choisi, on n'aura, au cours des expositions des tableaux de Derain, pas de regret.

Craintifs amateurs, gardez en réserve des tableaux de ce peintre. C'est le crack le plus sûr de la jeune Peinture. Il paiera l'avoine de vos « toquards » !

DESVALLIÈRES

DESVALLIÈRES (George), né à Paris le 14 mars 1861
Expose au Salon des Indépendants, au Salon de la Société Nationale et au Salon d'Automne.

En outre de ses dons de peintre, on loue M. George Desvallières surtout, je crois, parce qu'il nous donna maintes fois ce qu'on eût aimé trouver en Gustave Moreau : une joaillerie plus exaspérée, une plus vivante représentation de formes, une plus alerte mise en scène d'anecdotes historiques et mythologiques.

Oui, M. Desvallières, c'est un Gustave Moreau qui veut enfin vivre ! Aux froides réalisations de son quasi-maître, — on sait que M. Desvallières ne compta point dans l'atelier de Gustave Moreau, mais qu'il visita souvent seulement celui-ci — aux tempérées images de Moreau, M. Desvallières oppose quelque chose de plus

émouvant, de plus pittoresque et une singulière acuité d'esprit.

Je songe, en effet, par exemple, aux illustrations qu'il composa pour le *Rolla*, d'Alfred de Musset. Moreau, sans aucun doute, eût donné là une suite de compositions colorées bien agencées, mais inertes. M. Desvallières s'est bien rué lui aussi dans la couleur! mais son œuvre est autrement variée et attachante!

Le Christ enfin, M. Desvallières ne l'a pas vu tel qu'un beau jeune homme, presque féminin, type qu'affectionnait Moreau; car ce dernier, l'a-t-il dessiné et peint, ce bellâtre qui affligeait tellement Huysmans! M. Desvallières s'est plus heureusement souvenu de Mathias Grünewald.

Ce terrible Christ, le Christ des vagabonds, des pauvres hères et de toutes les âmes qui vacillent, M. George Desvallières a montré qu'il était possible de le renouveler, tout en perpétuant sa sauvagerie sanguinaire et son effroyable hostilité. Je ne sais pas si M. George Desvallières est un catholique très pratiquant; mais ce que je sais bien, c'est qu'il devrait être chargé, lui, de la décoration d'une vraie chapelle. Jusqu'à

ce jour — je parle de notre temps — il faut bien dire, en effet, qu'elles sont plutôt odieuses les décorations d'églises qui ont été confiées à tort et à travers à des peintres inexistants par des abbés déraisonnables!

Et je me souviens de certains petits tableaux où M. Desvallières avait exhalé toute son âme et mis à nu tout son cœur. C'étaient d'angoissantes peines qui crevaient là, dans des sortes de géhennes ou sur des gibets. Des femmes à genoux, effondrées, exprimaient toute la douleur du monde, sanglotaient les prières lourdes des trépassés. Ça et là, des gouttes de rubis luisaient. Tout notre rachat s'échappait et filtrait le long d'un torse affreux, au poil d'ours; un de ces torses de misère que l'on aperçoit, par un jour blafard, dans le fond d'un puits de mine, dans l'épouvante de la terre!

DUFRENOY

DUFRENOY (Georges-Léon), né à Thiais (Seine), le 20 juin 1870. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Quand M. Dufrénoy fait une exposition particulière, on ne manque pas d'entendre ces mots : « Voilà le Boldini du paysage! »

Evidemment, on fait allusion à sa peinture coulante, ou plutôt à cette peinture écrasée comme du mastic, et qui irrite quelques-uns de ces visiteurs qui s'entêtent à ne pas considérer à une distance suffisante l'ensemble du tableau.

Pour ces observateurs qui aiment à renifler la peinture, M. Dufrénoy, à dire vrai, est bourru. Et ce qui les agace peut-être encore bien davantage, c'est que les paysages de ce peintre, qu'ils offrent des aspects de Paris, du Midi ou d'Italie, sont toujours traités de cette même façon-là.

D'abord, la peinture, pourrait-on faire remarquer à ces observateurs, ne se renifle pas! De même qu'il est impossible de mettre son nez sur tous les détails du site choisi par le peintre, de même on doit raisonnablement contempler à distance l'œuvre inscrite sur la toile; à moins qu'il ne s'agisse, bien entendu, d'une réduction infiniment petite, pour laquelle une loupe est indispensable.

Et cela dit, sans autre assurance que les tableaux de M. Dufrénoy seront à l'avenir mieux regardés par tous, *indistinctement*, on est bien forcé de convenir qu'un peintre excellent a su choisir, composer et exécuter ces tableaux-là; qu'il les a dotés d'une personnalité véritable; et que cette peinture *écrasée* fait quelquefois merveille dans certains tableaux, où les pierres sont mouillées de pluie, où l'atmosphère reste chargée d'eau, sous un ciel bas.

DUFY

DUFY (Raoul), né au Havre, le 3 juin 1877. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Dufy, c'est toute l'espièglerie, toute l'ingénuité, toute la fantaisie. Il est impossible de ne pas être ravi par tout ce qu'il met en œuvre pour nous plaire. S'il a pu, à certains moments, suivre quelques-uns de ses camarades, il y a belle lurette qu'il va tout seul maintenant, en grand garçon, par toutes les routes les plus capricieuses, qu'elles soient de France ou d'Italie!

Et si jamais on doit employer le mot *aristocratique*, c'est bien à son œuvre tout entière qu'on doit désormais l'accoler. Dufy s'est installé — et bien installé dans tellement de motifs jolis que l'on ne sait pas où l'on doit de préférence le rechercher.

Les courses, les canotiers, les avenues, les grands parcs, les plages, tout cela est à lui, bien à lui. Il en est le peintre-né, le peintre spirituel, précieux, maniant ses brosses comme autant de sticks à pommes d'or. Il n'est jamais grossier, jamais maladroit; il évolue avec une aisance incomparable parmi tous les accessoires de la vie mondaine; il dessine un pur-sang avec autant d'aisance qu'un toit de villa; il silhouette un gentleman au pesage, il campe un veston bleu de canotier, il installe tout un chapeau empanaché comme il dessine, d'un pinceau preste, un guéridon chargé de fruits; — et c'est toujours léger, gai, impertinent, fleuri d'une juvénile audace; c'est l'esprit de Paris, qui indique mais n'appuie pas, qui effleure mais n'alourdit rien.

Gageure déconcertante : Dufy, encore, s'attaque-t-il à des architectures, graves colonnes, frontons de style, tout de suite, cela devient d'une noblesse certaine, se dresse comme des pierres féeriques. Vraiment, tout cela, oui, a l'air de naître sous un pinceau d'une habileté extravagante — et exquise. Tout ce qui sort de

ce pinceau est ainsi enchanté, très vite du domaine du rêve. Bateaux, petites villes, sirènes, coquillages, moissons ou vendanges, tout se présente sous le charme et la magie d'une étourdissante fantaisie. Rien ne gêne ce metteur en scène de choses jolies. Ses tableaux les plus confus d'apparence sont autant de glorifications de paysages du Paradis terrestre. Qu'ils soient mer, plaines ou montagnes, qu'ils portent bateaux, villes ou villas, ils offrent toujours, ces paysages, des aspects édéniques, des moments saisis et fixés de l'enchantement de la Terre.

Quel décorateur transforma mieux les choses que Raoul Dufy? J'ai tout vu et j'attends tout maintenant de ce sorcier spirituel et charmant. Pourquoi voyage-t-il? et Dieu sait s'il a le goût des voyages! puisque ses doigts et son caprice peuvent tout créer! Le besoin, par exemple, d'aller en Sicile, puisqu'il va nous offrir une Sicile mille fois plus attirante, mille fois plus inattendue qu'elle ne l'est réellement. Il veut des *points* de certitude; allons donc! il invente si bien et si à propos que l'on ne croit plus à la beauté, en dehors de ses jolies toiles. Que



RUINES A TAORMINE

n'a-t-il pas fait de la rue Lepic, de la côte d'Ingerville, de Sainte-Adresse, de Marseille, du Bois de Boulogne, des canotiers à Joinville, de Saint-Paul-du-Var, de la Calle, de Vence, de Saint-Cloud ou de Nogent?... Ses vues de Vence! Vous vous souvenez de tous ces aspects de petite ville méditerranéenne gîtée dans la montagne. Ah! les précieux tapis des toits, les routes, les monts, les arbres, comme autant d'écrins pour les petits cubes des maisons!... Et la gaie, l'ardente couleur de tout cela, une féerie de tons bleus, rouges, verts, une vive offrande de pierres précieuses...

Oui, attendons tout à l'heure actuelle de Raoul Dufy. Laissons-le nous présenter, sur la même toile, des steamers fumants, des bateaux à voile, des sirènes, des coquillages, des aiguières mêmes et de splendides natures mortes, ce sera toujours pour notre enchantement. Accordons plein crédit à cette fantaisie qui ne veut que nous réjouir et réaliser tous nos rêves les plus chimériques!...

ENSOR

Ses eaux-fortes.

ENSOR (James), né à Ostende (Belgique), en 1860. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

A une exposition de *la Plume*, il y a bien des années, James Ensor présentait, à côté de planches régulières et sages, les curieux concepts d'un esprit hanté de bouffonnerie; et les deux aspects dédoublaient de manière à peu près nette l'artiste, que violentaient à la fois l'auguste souvenir des paysagistes hollandais et la frénétique et copieuse bizarrerie des Goya et des Gillray, des George Cruikshank et des Jérôme Bosch.

Mais si, d'abord, les deux séries de planches apparaissaient également belles, on était bientôt

forcé de reconnaître pourtant que l'Ensor fantastique et déréglé seul importait. Tout de suite, en effet, si j'excepte, bien entendu, d'innocentes « charges » qui n'avaient vraiment pour but que d'étonner les candides âmes que sournoisement, elles attiraient, je demande si la planche la plus lumineuse de ses *Classiques* peut, en vérité, rivaliser d'intérêt avec l'étonnante *Entrée du Christ à Bruxelles, en 1889*, ou avec l'interprétation spontanément si joyeuse et si dramatique de *Hop-Frog*?

Ah! certes, mieux que nos minutieux et dénués graveurs, celui-là sait donner toutes sensations de lumière et de mouvement; il ne trace pas sur le cuivre un patient et stupéfiant quadrillé de lignes et de points; il est plein d'entrain et d'audace; et je cherche vainement qui peut bien lui damer le pion pour la libre curiosité de la morsure! mais, j'avoue ne pas goûter, comme ses *Fantastiques*, les planches où de parfaits paysages de villes, où des sites graves sont représentés avec une splendeur pourtant radieuse de lumière et de vie.

C'est que l'artiste ne s'affirme pas ici original

et singulier. Si les mémoires les plus débiles ont retenu *la Grande vue de Mariakerke*, *le Coup de vent*, *les Barques échouées*, *le Bassin à Ostende*, etc., elles se souviennent qu'Ensor n'a pas griffé ces planches de sa personnelle estampille. Ce sont bien des ciels compliqués de nuages lourds ou de belles déchirures d'écharpes, des ossatures parfaites d'arbres, de la belle lumière blonde de Turner, d'éclatants noirs et combien de nuances! C'est adroit et savant et d'un charme certain; mais on ne peut vraiment considérer ces eaux-fortes, au métier si sûr et si abondant, que comme les haltes ou les repos, pour mieux dire, d'un artiste écœuré et las d'exprimer enfin les monstres qui hantent les rues et les parcs, les maisons et les palais.

*
* *

Combien différentes et plus prestigieuses étaient par contre les autres planches qu'il nous montrait. Par elles, Ensor se révélait jovial et féroce, alliant l'entraînement de l'humour anglais à l'abondante fantaisie d'un Téniers

exacerbé. C'était bizarre et neuf; je garde le souvenir d'une cuisine spéciale dégustée là pour la première fois. Ensor avait bien dévalisé, pour composer ses mets, les étals de peintres amusants; mais le tour de main, la saveur étaient bien à lui. Qui ne se souvient par exemple, devant telles de ses planches, des masques de Callot? Mais combien Ensor anime les Saltabadils et les Alcofribas qui, dans l'œuvre du maître lorrain, restent de sommaires vignettes! Puis quel sens du grouillement! Ensor, merveilleux truchement de foules! Nul n'excelle, comme lui à vivifier des agglomérats d'individus au repos ou en marche. Et quelle raillerie abondante, violente, joyeuse et triste, funèbre et enjouée! Prodigue et bien portant, compte-t-il, celui-là, les trésors d'humour qu'il nous jette à la face? Ah! sans doute, il nous dit bien qu'il n'est pas dupe, que rien ne compte des institutions, lois et autres actes de l'homme; mais, vraiment, qui oserait, à moins d'être un résolu Tartufe, lui reprocher d'avoir bafoué par le contour et la couleur l'ignominie humaine, en tant qu'individu et en tant que collectivité?

*
* *

L'Entrée du Christ à Bruxelles, en 1889, le Mardi gras, me paraît très complètement exprimer cette façon de voir. Que ceux qui ne connaissent pas cette merveilleuse eau-forte, rehaussée d'aquarelle, imaginent une grande descente de Courtille du fond d'un faubourg, qu'éclaire un ciel jaune; qu'ils imaginent la plus folle et la plus hilarante variété qui soit d'horribles trognes, juchées sur des défroques amentables d'arsouilles; qu'ils imaginent une débandade de bonnes, de juges, de cochers. de portefaix et le Christ sur un âne, derrière les rigides rangs de miliciens grotesques et empanachés de bonnets à poils; qu'ils se disent que tous ces hideux « chie-en-lit » n'ont eu garde d'oublier leurs bannières aux inscriptions comiques; qu'ils conçoivent, s'ils le peuvent, ce qu'une réelle verve peut donner en étonnement et en admiration; qu'ils croient à une gravure échafaudée de façon un peu naïve et lavée de tons transparents très clairs, comme il

s'en fit durant quelques années, dans la maison Pellerin, à Epinal; — et ils auront, en marche, une foule qu'allègrent de fracassantes musiques, une foule qui trognonne, qui se gonfle et qui rougeoie et qui beugle et qui exulte, dans la joie du désir enfin réalisé des dimanches de liesse et des jours fous!

La planche intitulée *Hop-Frog* n'est pas moins épanouie. La foule est, cette fois, au repos. C'est une superbe symphonie en jaune, en rouge et en bleu, qui se déploie sous une nef qui monte jusqu'aux astres. Il est vain, par exemple, de rêver une plus délirante représentation du drame. La foule bariolée, regarde, les yeux béats, brûler les orangs. L'un d'eux est déjà tombé à terre, et ses pieds se recroquevillent et réjouissent le rang de face des spectateurs costumés en Turcs, en magistrats, en princes de l'Orient; tandis que le leste et subtil Hop-Frog, grimpé sur le lustre humain qui arde, songe à Tripetta vengée et jubile. Du parquet au faîte chargé de foule de la haute nef, les masques considèrent, frénétiquement, le spectacle. Il est, en vérité, folâtre et funèbre,

tragique et comique, d'une variété drolatique de pifs et de trognes, de gras et de maigres, de géants et de courtes bottes! Mais ce qu'il faut voir et retenir, c'est l'intense vie dispensée à tous ces personnages, c'est la bouffonnerie aiguë qui tord toutes les bouches ouvertes en croissants de lune! Et combien Ensor est à l'aise dans le groupement, dans les hiérarchies! Il connaît, ce clairvoyant, toutes les ressources des masques, ce qu'ils ajoutent de hideur ou de bouffonnerie à la face humaine; et il exprime, sans chopper, les majestés des lions tombés dans la débine et le simple groin.

Deux autres planches de même ordre disaient encore l'adresse d'Ensor à disposer des foules en vue d'un acte déterminé. Je veux nommer la *Bataille des éperons d'or* et *le Triomphe romain* : Il a, dans la première, déculotté, comme Doré, des chevaliers dont le derrière est, sans répit, bardé de flèches; mais l'incohérente mêlée, la vive phalange équestre et pédestre, érigeant des têtes saugrenues, que Doré ne sut jamais peindre! La bataille a lieu dans une plaine bordée à l'horizon de petits moulins et de clochers.

Les gnons et les horions, les enfilades et les estafilades bossèlent des têtes, piquent des anus, étripent des ventres; et l'on est contraint de regarder toute ligne et tout point de la planche qu'Ensor a su faire gais et vivants.

Dans *le Triomphe romain,* il est loisible d'admirer encore — joie toujours renouvelée chez Ensor — l'entente des sites et des architectures. On peut, pour le même ordre d'étonnement, souhaiter à une illustration de la *Tentation de saint Antoine*, de Gustave Flaubert, cette planche : *La prise d'une ville étrange* — si solennelle et si souveraine, avec ses portiques fous d'Ellora! Mais quelle planche, mieux que celle de *la Luxure*, eût dilaté le rire tonitruant du maître inoublié?

*
* *

C'est cette petite eau-forte en couleurs que je choisis comme annonciatrice d'un Ensor hanté de démons et de fœtus, de monstres et de sabbats.

Celui-ci a reçu et reçoit encore de solides

bourrades. Toutes les fois qu'il se risque à montrer le bout de l'oreille, il lui en cuit. Les bons Belges — mémoires fidèles! — rappellent, de concert et avec quel entrain! *les Barques échouées, le Moulin de Mariakerke,* qu'exécuta un renommé graveur, alors fort sage. Cette antienne est chantée, on peut le croire, quotidiennement. Alors, vraiment, faut-il outre mesure s'étonner, si Ensor jette quelquefois sur leurs bedaines gonflées de faro des *Squelettes* ou les *Insectes singuliers*?

Mais la *Luxure* n'est pas, pour qui se souvient, une réponse à la stupidité des foules. C'est une œuvre unique dont la place dans les grands musées de l'avenir est assurée.

Dans une chambre tendue de vert, un vert vénéneux et froid, sur un lit à colonnes historiées, trois êtres sont couchés : une femme nue, un homme et la Mort sous les traits d'un vieux notaire chauve, ivrogne et salace. La femme gît, pesant sur le lit de tout son ventre énorme, aérostat gonflé des semences de tout un peuple; et, tassé tout auprès, l'amant, à trogne rose de séminariste luxurieux, lui suce la nuque, que le

vieux tabellion considère en bavant, pendant que des fœtus ailés mijotent, comme dans de l'alcool, dans la massive atmosphère de la chambre.

*
* *

Cette très curieuse exposition organisée par feu Léon Deschamps, nous fit voir ensuite un Ensor qu'amusaient les jeux de massacre des foires, les pantins et les guignols populaires. J'avoue ne pas comprendre encore aujourd'hui les mines dégoûtées qu'eurent alors certaines gens devant ces choses. C'est peut-être *excessif*, comme ils disent; mais c'est pour moi *excessivement* amusant. Je ne connais rien de plus cocasse et de plus outré dans la bouffonnerie que le *Combat des pouilleux Désir et Rissolé*. C'est une scène funambulesque de chie-en-lit et de pantins aux prises dans un coin d'auberge, où des gens bien allongés sur le ventre, vomissent. Et à cet extrême confin du burlesque, ce sont d'exactes et inouïes physionomies de goinfres ou d'ivrognes placides. C'est vraiment inattendu et drôle. Et des couleurs barbares

avivent encore, pour le surplus, de traits rouges, jaunes, bleus ou verts, les faces, la rampe de l'escalier, où des gens effarés se posent. C'est le dessin incomplet, déformé, ainsi voulu, les articulations cassées des membres qui retombent alors comme des loques. Les trognes sont taillées dans du bois dur, et apparemment, l'on ne put mieux soigner les formes. On pense alors — et l'on s'égaye — à un jeu de massacre qui en est venu aux mains, mêlant, sans pudeur pour le passant, les épouvantements et les hideurs les plus caractéristiques.

Les Bons Juges sont du même acabit. Cette fois, le jeu de massacre attend le jet des boules. L'humour féroce d'Ensor a exprimé d'affreuses faces surchargées de loupes, de verrues et de boutons velus, que je renonce à décrire. Sur le tapis vert, les pièces à conviction s'étalent. Dans le coin, à droite, un profil de gendarme magnifie l'ivrognerie fainéante et lubrique; et au-dessus des chefs sans nom des juges, voici les pieds du Christ qui dépassent, des pieds larges, aux orteils mous.

*
* *

Esprit superbement curieux et actif, Ensor, a été l'hôte, on le voit, de bien des domaines. Nous avons pris en effet, comme seul motif de ces pages son inoubliable exposition à *la Plume*; et nous avons montré l'artiste sollicité par l'universalité de la vie. Mais comme peintre, il est — on le sait — avec les plus rares. Enviable destinée!

Certes nul artiste n'est plus brutalement persuasif. Vous gardez la mémoire de ses œuvres comme si elles étaient gravées, elles aussi, à l'eau-forte sur votre cerveau. Il est impossible de ne pas revoir à tout propos dans la rue, en présence de juges ou de chefs de bureau, *ses* faces hideuses, cruelles, si horrifiquement animées. Et nous chérissons alors Ensor de plus en plus, parce qu'il nous venge ainsi chaque jour de tous les sordides goujats qu'un sort funeste installe sur de médiocres pavois.

EPSTEIN

EPSTEIN (Henri), né à Lodz (Pologne), le 20 juin 1892. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

J'ai passé trois pleins étés avec ce peintre dans mon logis d'Auvergne. Je lui ai fourni comme modèles tous les animaux des champs, les hommes, les femmes et les bêtes. Il a créé par eux d'incomparables dessins, les plus « exacts », les plus caractéristiques que je connaisse.

Ses illustrations de mes *Vagabondages* (Ollendorff, éditeur) forment un ensemble qui ne sera jamais dépassé — et que, pour le moment, aucun dessinateur ne pourrait même égaler. Il a dessiné des chèvres, des vaches, des ânes, des poules, des chats, des chiens, des paysans et des bergères auprès desquels pâtissent toutes

les illustrations des peintres de ce temps; et si l'imbécile pudibonderie des gens ne s'alarmait pas des beaux dessins très vivants — alors qu'elle accepte les nauséabondes productions théâtrales — j'aurais publié d'extraordinaires dessins, autrement réalistes, autrement puissants que les estampes libertines trop vantées de Rowlandson et laissant très aisément sur place toutes les frêles chevauchées de tout le dix-huitième siècle.

Quelle fumante saveur! S'il y a véritable viol — et fornication superbe! — c'est bien, en effet, dans ces extravagants dessins aquarellés dont Epstein rapportait toute une moisson, au retour de ses campagnes d'Auvergne. Et que de dessins, que d'esquisses peintes aussi dans toute la gravité biblique de certaines heures, telle que se présente, par exemple, à la chute du jour, la traversée de la rivière par les vaches, avec, les précédant, majestueux et fanfaron, un âne, — ce Prince noir!... Mais M. Lhermitte, il est vrai, est bien plus connu que le peintre Epstein, et M. Constant Troyon, aussi, n'est-ce pas, chers amateurs, « brutes hyperboréennes des

anciens jours, éternels Esquimaux porte-écailles », comme vous appelle, je crois, Baudelaire, notre divin maître?

Mais Epstein peut attendre, et il attend. Demain, on recherchera ses dessins et ses peintures si bien composées, si parfaitement équilibrées. On fera fête à son œuvre qui contient déjà plus de beauté, de force et de grâce que tous les tableaux réunis des tristes ganaches que le gouvernement si éclairé de l'actuelle République encourage, protège, subventionne et honore!

FLANDRIN

FLANDRIN (Jules), né à Corenc (Isère), le 9 juillet 1871. Expose au Salon des Indépendants, au Salon de la Societé Nationale et au Salon d'Automne.

Quand on veut choisir dans l'ensemble de l'œuvre de M. Jules Flandrin un tableau, on est très embarrassé.

Choisira-t-on des fleurs, un paysage, une figure moderne ou une évocation mythologique?

Les unes et les autres choses sont également attirantes. Et puis ce n'est pas tout! On rencontre encore des aspects de Paris, des gestes de danseurs, des décorations importantes.

Voilà un peintre qui doit bien dérouter les gens qui achètent des toiles d'après des racontars appuyés. Avec M. Flandrin, on ne sait rien de précis; et sa trop grande facilité apparente à

peindre doit être un sérieux handicap pour sa jeune gloire.

Et, en effet, représente-t-il des figures mythologiques? Il est alors ingénu et charmant. Ses fleurs? Elles sont d'un éclat joli, d'une délicate fraîcheur. Ses paysages? Ils sont nobles, vastes, en pleine atmosphère. Ses figures modernes, ses portraits? Ils sont peints avec une bravoure, un entrain excessifs.

C'est même cette joie de peindre qui effraie quelques esprits timorés. Ils font un grief à M. Flandrin de sa fougue, de sa brutalité même, dirais-je pour les contenter. Ils lui reprochent de tout dire, de tout appuyer, de ne rien laisser au rêve, à la méditation, à l'émotion. « C'est une peinture qui a trop de santé! » disent-ils. Elle détonne, elle éclate, en effet, au-dessus de leurs âmes fatiguées; elle est insolente et vigoureuse.

Elle a surtout l'extrême franchise de sa sincérité.

FRIESZ

FRIESZ (Othon), né au Havre, le 6 février 1879. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

On croit que ce fauve d'hier vient tout droit de la Scandinavie, et l'on se renseigne, curieusement. On apprend alors que M. Othon Friesz est né au Havre, fils d'armateur havrais, et que si son origine est bien scandinave, elle date du dix-huitième siècle.

L'œuvre de M. Friesz est déjà fructueuse. Toutes ses évolutions ont été rapides. Elles se sont produites aussi bien par des figures et par des paysages que par des marines proprement dites. La Normandie, naturellement, a été pour lui un vaste pays à peindre, et le port du Havre a été, par tous les temps, une sorte de « leit-

motiv » pictural, qui l'amena aux différentes manières de sa carrière.

Ses *Travailleurs à l'automne* marquèrent un souci de composition qui, désormais, restera une des principales préoccupations de M. Othon Friesz; et, cependant, il se laissera encore entraîner par des sujets en apparence plus simples, tels que la *Cathédrale de Rouen* ou la *Trapéziste au cirque Medrano.*

Tout de même, je crois que la hantise de la mer constituera encore pour longtemps le meilleur intérêt de son œuvre. En exemple *le Bateau dans la calanque*, exposé au Salon d'Automne en 1911, est une curieuse toile, d'une grandeur certaine. Ce voilier est une sorte de bateau-fantôme très angoissant, qui nage dans les eaux bleues et roses. Des rochers sont cyclopéens. Cette toile, quel vif souvenir elle laisse, si simple de style, si émouvante!

M. Othon Friesz a voyagé en Italie, en Portugal, en Allemagne, en Hollande, etc.; mais je crois que la Méditerranée, de préférence, lui procurera les tableaux que l'on peut attendre de lui, après l'envoi au Salon d'Automne de 1911.

Il sait bien que là se trouvent les plus beaux paysages du monde : les plus beaux rochers et les plus belles criques. Et en transformant, comme il a le droit de le faire, les mâtures et les voilures des bateaux, quels attirants paysages de rêve il réalise ; surtout s'il place sur le rivage ces figures qu'il groupe avec tant d'assurance dans quelques-uns de ses paysages édéniques.

Mais on se souvient aussi qu'il vient de peindre avec le même bonheur *la Montagne* — et qu'il a réalisé de très belles décorations, qui sont comme des coins enchantés de Paradis terrestre.

FUTURISTES

Or, présentés par le poète Marinetti, au mois de février 1911, les cinq peintres futuristes italiens Boccioni (également sculpteur), Carra, Russolo, Balla et Severini exposèrent leurs tableaux dans une galerie d'art à Paris.

Ces Futuristes ne manquèrent pas d'y susciter quelque surprise et quelque tapage.

Leur profession de foi écrite disait :

« Nous pouvons déclarer sans vantardise que cette première Exposition de Peinture futuriste à Paris est aussi la plus importante exposition de peinture italienne qui ait été offerte jusqu'ici au jugement de l'Europe.

« En effet, nous sommes des jeunes et notre art est violemment révolutionnaire.

« Par nos recherches et nos réalisations qui ont déjà attiré autour de nous de nombreux imitateurs

doués et d'aussi nombreux plagiaires sans talent nous avons pris la tête du mouvement de la peinture européenne, en suivant une route différente, mais en quelque sorte parallèle à celle que suivent les Post-impressionnistes, Synthétistes et Cubistes de France, guidés par leurs maîtres Picasso, Braque, Derain, Metzinger, Le Fauconnier, Gleizes, Léger, Lhote, etc.

« Tout en admirant l'héroïsme de ces peintres de très haute valeur qui ont manifesté un louable mépris du mercantilisme artistique et une haine puissante pour l'académisme, nous nous sentons et nous nous déclarons absolument opposés à leur art.

« Ils s'acharnent à peindre l'immobile, le glacé et tous les états statiques de la nature ; ils adorent le traditionnalisme de Poussin, d'Ingres, de Corot, vieillissant et pétrifiant leur art avec un acharnement passéiste qui demeure absolument incompréhensible à nos yeux.

« Avec des points de vue absolument aveniristes, au contraire, nous recherchons un style du mouvement, ce qui n'a jamais été essayé avant nous.

« Bien loin de nous appuyer sur l'exemple des Grecs et des Anciens, nous exaltons sans cesse l'intuition individuelle, avec le but de fixer des lois complètement nouvelles qui puissent délivrer la peinture de l'ondoyante incertitude où elle se traîne.

« Notre volonté de donner autant que possible à nos tableaux une construction solide ne pourra guère nous reconduire dans une tradition quelconque. Nous en sommes convaincus.

« Toutes les vérités apprises dans les écoles ou dans les ateliers sont abolies pour nous. Nos mains sont assez libres et assez vierges pour tout recommencer.

« Il est indiscutable que plusieurs affirmations esthétiques de nos camarades de France révèlent une sorte d'académisme masqué.

« N'est-ce pas, en effet, revenir à l'Académie que de déclarer que le sujet, en peinture, a une valeur absolument insignifiante?

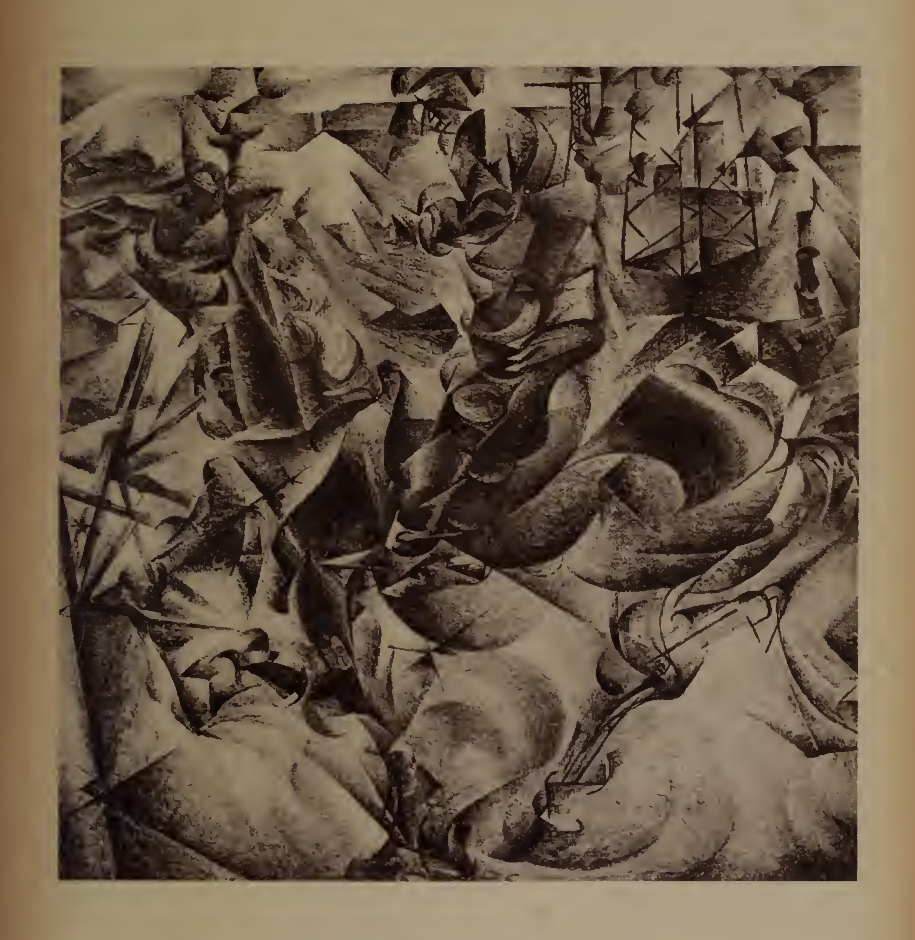
« Nous déclarons, au contraire, qu'il ne peut pas y avoir de peinture moderne sans le point de départ d'une sensation absolument moderne, et nul ne peut nous contredire quand nous affirmons que *peinture* et *sensation* sont deux mots inséparables.

« Si nos tableaux sont futuristes, c'est qu'ils sont le résultat de conceptions éthiques, esthétiques, politiques et sociales absolument futuristes.

« Peindre d'après un modèle qui pose est une absurdité et une lâcheté mentale, même si le modèle est traduit sur le tableau en formes linéaires, sphériques ou cubiques.

« Donner une valeur allégorique à un nu quelcon-

BOCCIONI



ÉLASTICITÉ

que en tirant la signification du tableau de l'objet que le modèle tient dans sa main ou de ceux qui sont disposés autour de lui est pour nous la manifestation d'une mentalité traditionnelle et accadémique.

« Cette méthode assez semblable à celle des Grecs, de Raphaël, de Titien, de Véronèse, est bien faite pour nous déplaire.

Tout en répudiant l'impressionnisme, nous désapprouvons énergiquement la réaction actuelle qui, pour tuer l'impressionnisme, ramène la peinture à de vieilles formes académiques.

« On ne peut réagir contre l'impressionnisme qu'en le surpassant.

« Rien n'est plus absurde que de le combattre en adoptant les lois picturales qui l'ont précédé.

« Les points de contact que la recherche du style peut avoir avec ce qu'on appelle *art classique* ne nous regardent pas.

« D'autres chercheront et trouveront sans doute ces analogies qui ne peuvent en tout cas être considérées comme un retour à des méthodes, des conceptions et des valeurs transmises par la peinture classique. »

*
* *

On lisait ensuite :

« Quelques exemples illumineront notre théorie.

« Nous ne voyons pas de différence entre un de ces nus qu'on appelle couramment *artistiques* et une table d'anatomie. Il y a, en revanche, une différence énorme entre un de ces nus et notre conception futuriste du corps humain.

« La perspective telle qu'elle est entendue par la majorité des peintres a pour nous la valeur qu'ils donnent à un projet d'ingénieur.

« La simultanéité des états d'âme dans l'œuvre d'art : voilà le but enivrant de notre art.

« Expliquons-nous encore par des exemples. En peignant une personne au balcon, vue de l'intérieur, nous ne limitons pas la scène à ce que le carré de la fenêtre permet de voir; mais nous nous efforçons de donner l'ensemble de sensations visuelles qu'a éprouvées la personne au balcon : grouillement ensoleillé de la rue, double rangée des maisons qui se prolongent à sa droite et à sa gauche, balcons fleuris, etc. Ce qui veut dire simultanéité d'ambiance et, par conséquent, dislocation et démembrement des objets, éparpillement et fusion des détails, déli-

vrés de la logique courante et indépendants les uns des autres.

« Pour faire vivre le spectateur au centre du tableau, selon l'expression de notre manifeste, il faut que le tableau soit la synthèse de *ce dont on se souvient* et de *ce que l'on voit*.

« Il faut donner l'invisible qui s'agite et qui vit au delà des épaisseurs, ce que nous avons à droite, à gauche et derrière nous, et non pas le petit carré de vie artificiellement serré comme entre les décors d'un théâtre.

« Nous avons déclaré, dans notre manifeste, qu'il faut donner la *sensation dynamique*, c'est-à-dire le rythme particulier de chaque objet, son penchant son mouvement, ou, pour mieux dire, sa force intérieure.

« On a l'habitude de considérer l'être humain sous ses différents aspects de mouvement ou de calme, d'agitation réjouie ou de gravité mélancolique.

« Mais on ne s'aperçoit pas que tous les objets inanimés révèlent, dans leurs lignes, du calme ou de la folie, de la tristesse ou de la gaîté. Ces tendances diverses donnent aux lignes dont ils sont formés un sentiment et un caractère de stabilité pesante ou de légèreté aérienne.

« Chaque objet révèle par ses lignes comment il

se décomposerait en suivant les tendances de ses forces.

« Cette décomposition n'est pas guidée par des lois fixes, mais elle varie selon la personnalité caractéristique de l'objet et l'émotion de celui qui le regarde.

« De plus, chaque objet influence son voisin, non par des réflexions de lumière (fondement du *primitivisme impressionniste*), mais par une réelle concurrence de lignes et de réelles batailles de plans, en suivant la loi d'émotion qui gouverne le tableau (fondement du *primitivisme futuriste*).

« Voilà pourquoi nous avons dit, parmi l'hilarité bruyante des imbéciles :

« Les seize personnes que vous avez autour de vous dans un autobus en marche sont, tour à tour et à la fois, une, dix, quatre, trois; elles sont immobiles et se déplacent; elles vont, viennent, bondissent dans la rue, brusquement dévorées par le soleil, puis reviennent s'asseoir devant vous, comme des symboles persistants de la vibration universelle. Que de fois sur la joue de la personne avec laquelle nous causions n'avons-nous pas vu le cheval qui passait très loin au bout de la rue.

« Nos corps entrent dans les canapés sur lesquels nous nous asseyons, et les canapés entrent en nous. L'autobus s'élance dans les maisons qu'il dépasse,



FORMES DYNAMIQUES DU CORPS HUMAIN

et à leur tour les maisons se précipitent sur l'autobus et se fondent avec lui.

« Le désir d'intensifier l'émotion esthétique fondant en quelque sorte la toile peinte avec l'âme du spectateur, nous a fait déclarer que celui-ci « *doit être placé désormais au centre du tableau* ».

« Il n'assistera pas, mais il participera à l'action. Si nous peignons les phases d'une émeute, la foule hérissée de poings et les bruyants assauts de la cavalerie se traduisent sur la toile par des faisceaux de lignes correspondant à toutes les forces en conflit, en suivant la loi de violence générale du tableau.

« Ces *lignes-forces* doivent envelopper et entraîner le spectateur qui sera en quelque sorte obligé de lutter lui aussi avec les personnages du tableau.

« Tous les objets, suivant ce que le peintre Boccioni appelle heureusement *transcendentalisme physique*, tendent vers l'infini par leurs *lignes-forces,* dont notre intuition mesure la continuité.

« Ce sont ces *lignes-forces* qu'il nous faut dessiner, pour reconduire l'œuvre d'art à la vraie peinture. Nous interprétons la nature en donnant sur la toile ces objets comme les commencements ou les prolongements des rythmes que ces objets mêmes impriment à notre sensibilité.

« Après avoir donné par exemple, dans un tableau, l'épaule ou l'oreille droite d'un bonhomme, nous

trouvons absolument oiseux et vain de donner également l'épaule ou l'oreille gauche de cette figure. Nous ne dessinons pas les sons, mais leurs intervalles vibrants. Nous ne peignons pas les maladies, mais leurs symptômes et leurs conséquences.

« Eclairons encore notre idée par une comparaison tirée de l'évolution de la musique.

« Nous avons non seulement abandonné d'une façon radicale le motif entièrement développé suivant son équilibre fixe et par conséquent artificiel, mais nous coupons brusquement et à plaisir chaque motif par un ou plusieurs autres motifs, dont nous n'offrons jamais le développement entier, mais simplement les notes initiales, centrales ou finales.

« Comme vous voyez, il y a chez nous non seulement variété, mais chaos et entrechoc de rythmes absolument opposés, que nous ramenons néanmoins à une harmonie nouvelle.

« Nous parvenons ainsi à ce que nous appelons *la peinture des états d'âmes.*

« Dans la description picturale des différents états d'âme d'un départ, des lignes perpendiculaires, onduleuses et comme épuisées, çà et là accrochées à des silhouettes de corps vides, peuvent facilement exprimer la langueur et le découragement.

« Des lignes confuses, sursautantes, droites ou courbes qui se mêlent à des gestes ébauchés d'appel

et de hâte exprimeront une agitation chaotique de sentiments.

« D'autre part, des lignes horizontales, fuyantes, rapides et saccadées, qui tranchent brutalement des visages aux profils noyés et des lambeaux de campagnes émiettés et rebondissants, donneront l'émotion tumultueuse de celui qui part ».

***

Impassibles, obstinés, les Futuristes continuaient :

« Il est à peu près impossible d'exprimer par des mots les valeurs essentielles de la peinture.

« Le public doit aussi se convaincre que, pour comprendre des sensations esthétiques auxquelles il n'est pas habitué, il lui faut oublier complètement sa culture intellectuelle, non pour *s'emparer* de l'œuvre d'art, mais pour *se livrer* à elle éperdûment.

« Nous commençons une nouvelle époque de la peinture.

« Nous sommes désormais sûrs de réaliser des conceptions de la plus haute importance et de la plus absolue originalité. D'autres nous suivront, qui avec autant d'audace et d'acharnement conquerront les cimes que nous ne faisons qu'entrevoir. Voilà

pourquoi nous nous sommes proclamés *les primitifs d'une sensibilité complètement rénovée* ».

*
* *

« Dans quelques-uns des tableaux que nous présentons au public, la vibration et le mouvement multiplient innombrablement chaque objet. Nous avons ainsi réalisé notre fameuse affirmation au sujet du « *cheval courant qui n'a pas quatre jambes, mais vingt* ».

« On peut noter, en outre, dans nos tableaux des taches, des lignes, des zones de couleur qui ne correspondent à aucune réalité, mais, suivant une loi de notre mathématique intérieure, préparent musicalement et augmentent l'émotion du spectateur.

« Nous créons ainsi en quelque sorte une ambiance émotive en cherchant à coups d'intuition les sympathies et les attachements qui existent entre la scène extérieure (concrète) et l'émotion intérieure (abstraite). Ces lignes, ces taches, ces zones de couleur apparemment illogiques et inexplicables : voilà les clefs mystérieuses de nos tableaux.

« On nous reprochera sans doute de trop vouloir définir et exprimer d'une façon évidente les liens subtils qui unissent notre intérieur abstrait à l'extérieur concret.

« Comment voulez-vous, d'autre part, que nous accordions une liberté absolue de compréhension à un public qui voit toujours comme on lui a appris à voir, avec des yeux faussés par la routine?

« Nous allons détruisant chaque jour en nous et dans nos tableaux les formes réalistes et les détails évidents qui nous ont servi à établir un pont d'intelligence entre nous et le public. Pour que la foule jouisse de notre merveilleux monde spirituel qui lui est inconnu nous lui en donnons la sensation matérielle.

« Nous répondons ainsi à la curiosité grossière et simpliste qui nous environne, par les côtés brutalement réalistes de notre primitivisme.

« Conclusion : notre peinture futuriste contient trois nouvelles conceptions de la peinture :

« 1° Celle qui résout la question des volumes dans le tableau, s'opposant à la liquéfaction des objets selon la vision des impressionnistes;

« 2° Celle qui nous porte à traduire les objets suivant les *lignes-forces* qui les distinguent, et par laquelle on obtient une puissance de poésie objective absolument nouvelle;

« 3° Celle (conséquence naturelle des deux autres) qui veut donner l'ambiance émotionnelle du tableau, synthèse des différents rythmes abstraits de chaque

objet, d'où jaillit une source de lyrisme pictural, inconnue jusqu'ici ».

Et cette profession de foi était signée par :

UMBERTO BOCCIONI,
CARLO D. CARRA,
LUIGI RUSSOLO,
GIACOMO BALLA,
GINO SEVERINI.

*
* *

Mais le peintre-sculpteur Boccioni avait auparavant longuement développé les idées contenues dans cette sorte de discours-programme, lors d'une conférence sur la Peinture futuriste, tenue au *Circolo Internazionale Artistico de Rome*, le 29 mai 1911.

*
* *

Toutefois, ce n'était pas tout! Ce n'était pas assez pour les appétits des Peintres futuristes, menés à la bataille par la trompette retentissante du poète Marinetti; et un véritable Mani-

feste, Le Manifeste! signé toujours par les cinq peintres futuristes, avait clamé, avec quelques redites utiles, ces réflexions, puis ces lois nouvelles :

MANIFESTE
des
PEINTRES FUTURISTES

« Le 8 mars 1910, à la rampe du théâtre Chiarella de Turin, nous lancions à un public de trois mille personnes — artistes, hommes de lettres, étudiants et curieux — notre premier Manifeste, bloc violent et lyrique qui contenait toutes nos profondes nausées, nos mépris hautains et nos révoltes contre la vulgarité, contre le médiocrisme académique et pédant, contre le culte fanatique de tout ce qui est antique et vermoulu.

« Ce fut là notre adhésion au mouvement des Poètes futuristes commencé il y a un an par F. T. Marinetti dans les colonnes du *Figaro*.

« La bataille de Turin est restée légendaire. Nous y échangeâmes presque autant de coups de poing que d'idées, pour défendre d'une mort fatale le génie de l'Art italien.

« Et voici que dans une pause momentanée de cette lutte formidable nous nous détachons de la

foule, pour exposer avec une précision technique notre programme de rénovation en peinture, dont notre Salon Futuriste à Milan a été une manifestation lumineuse :

« Notre besoin grandissant de vérité ne peut plus se contenter de la Forme et de la Couleur comme elles furent comprises jusqu'ici.

« Le geste que nous voulons reproduire sur la toile ne sera plus un *instant fixé* du dynamisme universel. Ce sera simplement la *sensation dynamique* elle-même.

« En effet, tout bouge, tout court, tout se transforme rapidement. Un profil n'est jamais immobile devant nous, mais il apparaît et disparaît sans cesse. Etant donné la persistance de l'image dans la rétine, les objets en mouvement se multiplient sans cesse, se déforment en se poursuivant, comme des vibrations précipitées, dans l'espace qu'ils parcourent. C'est ainsi qu'un cheval courant n'a pas quatre jambes, mais il en a vingt, et leurs mouvements sont triangulaires.

« Tout est conventionnel en art. Rien n'est absolu en peinture. Ce qui était une vérité pou rles peintres d'hier n'est plus qu'un mensonge aujourd'hui. Nous déclarons par exemple qu'un portrait ne doit pas ressembler à son modèle, et que le peintre porte en soi les paysages qu'il veut fixer sur la toile.



HIÉROGLYPHE DYNAMIQUE DU BAL TABARIN

« Pour peindre une figure humaine, il ne faut pas la peindre; il faut en donner toute l'atmosphère enveloppante.

« L'Espace n'existe plus. En effet, le pavé de la rue, trempé par la pluie sous l'éclat des lampes électriques, se creuse immensément jusqu'au centre de la terre. Des milliers de kilomètres nous séparent du soleil; cela n'empêche pas que la maison qui est devant nous soit encastrée dans le disque solaire.

« Qui donc peut croire encore à l'opacité des corps, du moment que notre sensibilité aiguisée et multipliée a déjà deviné les obscures manifestations de la médiumnité? Pourquoi oublier dans nos créations la puissance redoublée de notre vue, qui peut donner des résultats analogues à ceux des rayons X?

« Il nous suffira de citer quelques exemples choisis parmi d'innombrables, pour prouver la vérité de ce que nous avançons.

« Les seize personnes que vous avez autour de vous dans un autobus en marche sont, tour à tour et à la fois, une, dix, quatre, trois; elles sont immobiles et se déplacent; elles vont, viennent, bondissent dans la rue, brusquement dévorées par le soleil, puis reviennent s'asseoir devant vous, comme des symboles persistants de la vibration universelle.

« Que de fois sur la joue de la personne avec

laquelle nous causions n'avons-nous pas vu le cheval qui passait très loin au bout de la rue.

« Nos corps entrent dans les canapés sur lesquels nous nous asseyons, et les canapés entrent en nous. L'autobus s'élance dans les maisons qu'il dépasse, et à leur tour les maisons se précipitent sur l'autobus et se fondent avec lui.

« La construction des tableaux a été jusqu'ici stupidement traditionnelle. Les peintres nous ont montré les objets et les personnes placés devant nous. Nous placerons désormais le spectateur au centre du tableau.

« Comme dans tous les domaines de l'esprit humain, une clairvoyante recherche individuelle a balayé les immobiles obscurités du dogme, de même faut-il que le courant vivificateur de la science délivre bientôt la peinture de la tradition académique.

« Nous voulons à tout prix rentrer dans la vie. La science victorieuse de nos jours a renié son passé pour mieux répondre aux besoins matériels de notre temps; nous voulons que l'art, en reniant son passé, puisse répondre enfin aux besoins intellectuels qui nous agitent.

« Notre conscience rénovée nous empêche de considérer l'homme comme le centre de la vie universelle. La douleur d'un homme est aussi intéressante

à nos yeux que la douleur d'une lampe électrique qui souffre avec des sursauts spasmodiques et crie avec les plus déchirantes expressions de la couleur. L'harmonie des lignes et des plis d'un costume contemporain exerce sur notre sensibilité la même puissance émouvante et symbolique que le nu exerçait sur la sensibilité des anciens.

« Pour concevoir et comprendre les beautés neuves d'un tableau futuriste, il faut que l'âme se purifie ; il faut que l'œil se délivre de son voile d'atavisme et de culture, pour considérer enfin comme unique contrôle la Nature et non pas le Musée.

« Dès que ce résultat sera obtenu, on s'apercevra bien vite que des teintes brunes n'ont jamais circulé sous notre épiderme ; on s'apercevra que le jaune resplendit dans notre chair, que le rouge y flamboie et que le vert, le bleu et le violet y dansent avec mille grâces voluptueuses et caressantes.

« Comment peut-on voir encore rose le visage humain, alors que notre vie, dédoublée par le noctambulisme, a multiplié notre perception de coloriste ? Le visage humain est jaune, rouge, vert, bleu, violet. La pâleur d'une femme qui contemple la devanture d'un bijoutier a une irisation plus intense que les feux prismatiques des bijoux dont elle est l'alouette fascinée.

« Nos sensations en peinture ne peuvent plus être

chuchotées. Nous voulons désormais qu'elles chantent et retentissent sur nos toiles comme des fanfares assourdissantes et triomphales.

« Vos yeux habitués à la pénombre s'ouvriront bientôt à de plus radieuses visions de clarté. Les ombres que nous peindrons seront plus lumineuses que les pleines lumières de nos prédécesseurs, et nos tableaux, auprès de ceux des musées, resplendiront comme un jour aveuglant opposé à une nuit ténébreuse.

« Nous en concluons qu'il ne peut aujourd'hui exister de peinture sans Divisionisme. Il ne s'agit pas d'un procédé que l'on peut apprendre et appliquer à volonté. Le Divisionisme, pour le peintre moderne, doit être un *complémentarisme inné*, que nous déclarons essentiel et nécessaire.

« On accusera probablement notre art de cérébralisme tourmenté et décadent. Mais nous répondrons simplement que nous sommes au contraire les primitifs d'une nouvelle sensibilité centuplée, et que notre art est ivre de spontanéité et de puissance. »

*
* *

Cela dit, les Futuristes, sans ambages, déclaraient :

1° Qu'il faut mépriser toutes les formes d'imi-

tation et glorifier toutes les formes d'originalité;

2° Qu'il faut se révolter contre la tyrannie des mots « harmonie » et « bon goût », expressions trop élastiques avec lesquelles on peut facilement démolir les œuvres de Rembrandt, de Goya et de Rodin;

3° Que les critiques d'art sont inutiles ou nuisibles;

4° Qu'il faut balayer tous les sujets déjà usés, pour exprimer notre tourbillonnante vie d'acier, d'orgueil, de fièvre et de vitesse;

5° Qu'il faut considérer comme un titre d'honneur l'appellation de « fous » avec laquelle on s'efforce de bâillonner les novateurs;

6° Que le complémentarisme inné est une nécessité absolue en peinture, comme le vers libre en poésie et la polyphonie en musique;

7° Que le dynamisme universel doit être donné en peinture comme sensation dynamique;

8° Que dans la façon de rendre la nature il faut avant tout de la sincérité et de la virginité;

9° Que le mouvement et la lumière détruisent la matérialité des corps. »

*
* *

Pour cela, concluaient les Futuristes, nous luttons :

1° Contre les teintes bitumeuses par lesquelles on s'efforce d'obtenir la patine du temps sur des tableaux modernes;

2° Contre l'archaïsme superficiel et élémentaire fondé sur les teintes plates, et qui, en imitant la facture linéaire des Egyptiens, réduit la peinture à une impuissante synthèse puérile et grotesque;

3° Contre le faux avenirisme des sécessionistes et des indépendants qui ont instauré de nouvelles académies aussi poncives et routinières que les précédentes;

4° Contre le Nu en peinture, aussi nauséeux et assommant que l'adultère en littérature.

« Expliquons ce dernier point. Il n'y a rien d'*immoral* à nos yeux, c'est la monotonie du Nu que nous combattons. On nous déclare que le sujet n'est rien et que tout est dans la façon de le traiter. D'accord. Nous l'admettons aussi. Mais cette vérité inattaquable et absolue il y a cinquante ans, ne l'est plus aujourd'hui, quant au nu, du moment que les peintres, obsédés par le besoin d'exhiber le corps de leurs maîtresses, ont transformé les Salons en autant de foires aux jambons pourris!

« Nous exigeons, pour dix ans, la suppression totale du Nu en peinture!

SOFFICI



SYNTHÈSE DE LA VILLE DE PRATO

*
* *

Ces précisions dispensent de tout commentaire.

D'ailleurs, si l'on veut bien s'adresser au poète F.-T. Marinetti, 61, Corso Venezia, à Milan, on recevra les manifestes complets du *Mouvement futuriste*. Le Manifeste des peintres futuristes, seul, nous a retenu ici; mais il y a de curieuses révélations dans quelques-uns des autres manifestes : Le *Manifeste des musiciens futuristes*, présenté par Pratella; le *Manifeste technique de la Littérature futuriste*, signé par Marinetti; l'*Art des bruits*, par Russolo, et la *Peinture des sons, des bruits et des odeurs*, par Carrà.

Au cours de l'été 1913, le peintre-sculpteur futuriste Boccioni organisait enfin une exposition dans la galerie La Boëtie. Nous donnerons in-extenso son *Manifeste technique de la sculpture futuriste*, au chapitre réservé, dans ce livre, à quelques sculpteurs.

GUÉRIN

GUÉRIN (Charles), né à Sens le 21 février 1875. Expose au Salon des Indépendants, au Salon de la Société Nationale et au Salon d'Automne.

J'ai connu d'abord M. Guérin sous la signification d'un esprit perverti, d'un artiste capable de décorations pour le plein soleil des fêtes populaires.

Puis, vers 1901, je l'ai considéré comme un passionné des tons éteints. Ses natures mortes apparaissaient alors comme des choses oubliées dans une vieille chambre où l'on n'entre plus. Elles avaient une saveur certaine de mélancolie et de repos.

Puis, dès 1902, je le vis à la Nationale, doué d'une parfaite entente de la décoration, et avec une manière bien à lui de *situer* les personnages légendaires.

Et au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne, je l'ai ensuite retrouvé.

A l'heure présente, j'entends souvent les amis de M. Guérin lui reprocher de s'en tenir obstinément presque toujours au même modèle pour ses portraits, et de répéter par trop fréquemment la même nature morte.

Mais cette chose-là, même si le reproche est juste ! est-elle tellement répréhensible ? Elle tendrait au contraire à prouver tout simplement que M. Guérin est un sage ; car, assurément, l'on ne peint bien que ce que l'on connaît bien, et M. Guérin connaît bien *son* modèle assidu ; car si j'ai vu, de mon côté, également, un peu trop le même modèle, je suis bien contraint de dire que M. Guérin, avec une nonchalance et une paresse d'imagination peut-être volontaire, tire après tout de son même modèle des effets curieux.

Mais, disons-le, le reproche en question n'est pas aussi équitable qu'on veut bien l'affirmer. Car, au contraire, lors d'une exposition particulière faite en mars 1913, M. Guérin nous a montré une quarantaine de tableaux, pour les-

quels la diversité ne le cédait pas à l'intérêt.

Sans doute, le style en était le même ; tous les tableaux étaient bien de M. Guérin. Parbleu! M. Guérin en était le père ; le père qui, dans un noble esprit de justice, ne veut pas sacrifier un enfant, un tableau, à un autre ! Le condamnerez-vous, maintenant, alors, bonnes âmes des camarades ?

HERMANN-PAUL

HERMANN-PAUL, né à Paris. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

M. Hermann-Paul a peint fréquemment d'une manière aiguë des portraits comme celui du peintre Cézanne.

Ses belles qualités de clairvoyance et de sincérité, combien de fois on les a retrouvées dans ses portraits de femmes, par exemple, si tendres souvent, si délicats et surtout si féminins. Soit au Salon des Indépendants, soit au Salon d'Automne, il nous a toujours requis par sa personnalité acérée mais discrète, par sa distinction et son haut style. Je vise toujours, bien entendu, ses portraits, ses tableaux ou esquisses; car, dans ses dessins, M. Hermann-Paul ne s'est pas si sévèrement contenu.

On ne compte plus, en effet, les dessins bourrés d'humour et même de folie qu'il a donnés partout; des anecdotes qu'il a souvent élevées au rang de choses historiques; et, quant au satirique, toutes les époques troublées le retrouvent grisé de verve et d'impertinence.

Il a aussi dessiné quotidiennement; — et son imagination peut le tenir sans un jour manquant sur la barricade pendant des années! Il a ainsi dessiné des légendes violentes, ironiques, qui pourraient seules illustrer les aigres et féroces pages de Mirbeau.

Les journaux s'honorent parfois de publier ces traits cursifs, ces graphiques appuyés avec une sécheresse voulue, ces amers dessins offerts en effroi aux Bourgeois et aux Satisfaits.

Puis, soudainement, un album paraît, comme un délassement, comme un amusement de dessinateur; et c'est un voyage sur le Rhône, par exemple, ou en Camargue, qui en fait les frais.

Et ce sont alors des paysages qui bordent des eaux immenses; des confins de terre allongés sous le ciel; comme des schémas de contrées mangées par l'eau et par l'espace.

D'autres fois, M. Hermann-Paul s'attarde dans les Trianons ; et là, il dessine avec l'esprit le plus fin les architectures jolies, les pavillons enchantés de ces jardins féeriques.

Mais, j'y reviens, ses portraits de femmes constituent assurément le meilleur appoint à sa renommée. Il exprime la grâce hautaine, le port orgueilleux de ces jeunes femmes et jeunes filles, vivifiées et animalisées par le sport. Il est peut-être le seul à comprendre — et à réaliser tout ce qu'il y a de franc et de décisif dans ces jeunes têtes audacieuses — et si puériles !

ITURRINO

ITURRINO (Francisco), né à Bilbao (Espagne). Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Le pauvre petit Evenepoel, parti si prématurément, fit un jour un tableau, intitulé : *L'Espagnol à Paris*. C'est le portrait — aujourd'hui au Musée de Gand — de Francisco Iturrino, qui, par son allure physique, son ascétisme, rappelle tout à fait un moine de Zurbaran.

En 1901, M. F. Iturrino expose, par mes soins, pour la première fois à Paris. Il est alors barbare, presque hostile, exprimant sur de rêches toiles d'hargneux aspects humains et d'incultes sites.

Avec une mélancolie forte, il représente les légendaires gitanes et les mendiants d'Espagne. Il exécute de nerveuses anatomies de femmes

dansant et il exprime l'incroyable et hautaine « pouillerie » des loques rapiécées et des *sombreros* tannés, déformés, maltraités par les soleils et par les pluies. Il a aussi, en traversant les villages en fête, considéré les *charras* parées, et les voici, avec leur exorable regard de bêtes attendries, parlant entre elles ou accostées par le cavalier qui doit, comme dans tout conte louable, surgir devant les belles filles en promenade. Mais, surtout, il a été maintes fois requis par les gens du peuple ; et ses groupes de buveurs, de femmes accroupies au soleil et entourées de chapelets d'enfants, sont de hautes et probes œuvres. Voilà bien, en effet, le stérile sol castillan, le ciel révolté et les attitudes de passivité de ces paysans sans hoirie ; et c'est là, — si l'on veut bien s'en rendre compte — déjà l'apport d'une décisive originalité, d'un naïf et pénétrant tempérament.

Puis Iturrino quitte Paris, disparaît ; et, isolé en Espagne, presque vilipendé, il ajoute les portraits aux figures, et les décorations aux paysages.

De temps en temps, on voit une toile de lui

chez un marchand ; puis il reparaît au Salon d'Automne.

Ses amis savent qu'il produit avec une hâte fiévreuse. Il peint pour la joie de peindre, sans souci, ainsi que sans ambition. Un fastueux parc, à Malaga, l'accueille; il y brosse des paysages ardents, inondés de couleur et de son bonheur.

Puis, de nouveau, on n'entend plus parler de lui; et, comme au Salon d'Automne de 1911, ses amis organisent une vaste exposition de ses œuvres, beaucoup de gens du petit monde des peintres le croient mort.

Et voilà qu'il reparaît avec de véritables lots de toiles! Nus de femmes, paysages; il en a des rouleaux énormes, les châssis étant trop encombrants.

C'est une copieuse moisson. Il y a tous les nus, tous les mouvements. Il y a des groupes qui forment bloc comme de la sculpture; et aussi des nus « séparés », d'une couleur attirante, d'un caractère fermement significatif. Ses paysages ont, de leur côté, une beauté singulière. Ils ont un rare aspect décoratif et une simplicité de facture émouvante.

Toutefois la sauvagerie des premières toiles et des premières eaux-fortes s'y est atténuée. On devine à présent plus de repos dans la vie d'abord mauvaise de ce peintre. Son aspect physique n'a certes pas changé ; il a toujours son allure si caractéristique ; mais il s'exprime plus doucement à l'égard des choses ; il a du bonheur, des joies au moins persistantes ; et, prodigue, toutes ces joies-là, il les répand en quelque sorte maintenant sur ses toiles ; il fleurit de tendresse ses œuvres, il les pare d'agréables détails.

KISLING

KISLING (Moïse), né à Cracovie le 22 janvier 1891. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Un dessin géométrique, sec, découpé, précis — à la manière de Seurat; une peinture nette, propre, également sèche, et très colorée — et même parfois « coloriée », à la manière d'un Derain exalté; et lui, le peintre, il est charnu, gras, dodu, rose comme un chapon de la Peinture. Voilà encore deux « oppositions » plaisantes à considérer.

Kisling en ceci est un : il est avide de tout. Il aime boire, manger et peindre. Même il ne peint bien, dit-il, que lorsqu'il a copieusement bu. Il est à l'âge où l'on peut encore malmener son foie. S'il n'était peintre, il serait bistro. Se tenir derrière un comptoir et servir des alcools

variés, c'est sa passion. Il « recommence » Lautrec, sans l'avoir connu.

A-t-il déjà fait un ensemble d'œuvres? Oui, des paysages, des figures, des portraits, des natures mortes. Et quand une œuvre de lui est bien venue, elle est charmante, pleine de rares qualités, et tout à fait juvénile. Il y a de petites toiles — et même des grandes toiles de lui — qui sont d'admirables choses. D'autres fois — et ce n'est pas moins beau — on pense devant certains paysages de Kisling à des bonbons anglais. C'est acidulé, frais à l'œil, frais surtout à la langue si l'on se met à sucer les feuilles de ces arbres si bien glacés.

Ce peintre adore le Midi. Dès que le froid le menace, il part pour Saint-Tropez. Il s'établit là-bas; et son rêve, c'est de peindre le torse nu, dans la campagne. Enviable sagesse; il peint bien là-bas d'abord, et il se « retape », « se remet » de ses « ribouldingues » de Paris. Il revient chaque fois avec un lot de toiles dont les pires ont encore un accent d'exquis arôme.

Comme il est naturellement très ingénu — les « noceurs » sont des candides! — il peint

amoureusement toute la nature : les bateaux, les arbres, les maisons, les chiens, les fleurs, les petits cheveux coupés ras sur le front, les grands yeux d'agate des mômes.

Et les vêtements, les châles à fleurs, les fichus brodés, comme il les aime aussi, avec les rideaux de mousseline, avec les grands vases bleus où il entasse toute la flore des jardins et des talus! Et il découpe tout cela, je le dis encore, vous savez comme ces papiers de compliments aux jours de fête — et aussi comme ces petits pantalons blancs où l'on passe un ruban rose ou bleu, pour finir par un beau nœud aux coques égales!

J'aime le jeune talent de Kisling, ses couleurs si triviales parfois, ses affreux violets et ses verts criards. Et puis il vous a une façon de planter sur des monts de ces petits arbres frisés en boules qui ne peuvent sortir que de sa main « pataude », comme lui seul peut dresser dans des verts ou des bleus de sauces figées, de ces petits toits rouges de maisons, de ce rouge vermillon qui vous tue décisivement toute la peinture autour de lui...

Et comme ces nus sont si souvent adorables : petits ventres en coquilles, petits seins rigides, torses de jeunes lutteurs, cuisses d'amoureuses, lèvres offertes pour de lentes morsures — et les longs cheveux déployés, étirés, solides comme des amarres ! De la peinture dont on ne pourrait faire son pain quotidien même à vingt ans !...

LAFORGE

LAFORGE (Lucien), né à Paris. Expose au Salon des Indépendants.

On peut tout espérer de l'imagination de ce peintre. De toute la jeune Peinture, il est, peut-être, le plus agité et le plus inquiet.

Comme il est très cultivé, il peut se poser à lui-même un tas de questions; et, souvent, les réponses prennent à travers son tempérament une tournure gaiement paradoxale.

Il est jeune, cependant il est déjà presque illustre. Je vous le répète, c'est à cause de son imagination.

Elle lui a permis de tout faire : des illustrations de tarots, des dessins ivres d'humour, des tapis, des meubles, le *Portrait* si simplifié et si « exact » de *Mme Mauricia de Thiers*, etc., etc.

Je me souviens d'une illustration de trois contes des *Mille et une Nuits* qui est, à bien dire, ce que l'on peut rêver de plus divertissant. Un excellent dessinateur, d'une excessive hardiesse, peut seul se permettre de telles bizarreries. Ce n'est plus, par exemple, de l'illustration pour enfants; cela s'adresse à de très grandes personnes; et encore faut-il qu'elles « s'y connaissent ».

Mais Lucien Laforge n'est pas loin de condamner tout cela, si ce n'est déjà fait. Pour le moment, il songe à beaucoup d'autres choses; et voici un exposé très exact de ses nouvelles et actuelles idées :

« Il n'y a aucune différence entre les arts.

« Tout est matière perçue par les sens. Je veux une peinture qui se respire comme la musique ou l'éther.

« La ligne est un domaine infini et individuel qui n'a aucun contrôle, sauf la compréhension sensuelle.

« La reproduction topographique d'une chose (même interprétée) est absurde. Il faut traduire la substance de la chose.

« *Une ligne peut exprimer un objet sans avoir aucune ressemblance graphique avec lui.*

« La couleur est aussi un domaine infini, mais secondaire, et subsidiaire de la ligne. C'est une jouissance comme de manger. D'ailleurs la peinture est une cuisine. Elle doit se faire de la même façon. Pour être admirable, il lui faut le *tour de main* et la fantaisie.

« La peinture doit avoir l'unité de matière (ni relief, ni empâtement, ni corps étranger : journal, bois, métal, — ni trompe-l'œil).

« *Elle doit être plate.*

« *Mais elle ne doit pas être unie*, pour amuser satisfaire l'œil.

« La situation est inutile (ombre, valeurs, inscriptions).

« Les formes doivent se mouvoir dans l'espace, comme la pensée. Elles n'ont besoin d'aucun contact. Elles n'ont ni envers, ni endroit, comme l'infini.

« Les formes s'appellent entre elles, se complètent, s'étayent et s'emboîtent pour constituer l'harmonie.

« L'atmosphère est comme l'eau.

« Pour exprimer la substance d'un corps, on peut en déplacer, en isoler, en supprimer, en souder, en juxtaposer *une* ou *plusieurs* parties.

« C'est la règle de l'anarchie et de l'audace.

« La peinture est complètement *libre, elle n'a aucun contrôle.*

« Elle n'a de compte à rendre qu'à sa fantaisie.

« *La fantaisie est la seule raison d'être de la peinture.*

« Je ne donne plus de noms aux tableaux, plus d'anecdotes, plus de sujets.

« Il n'y a pas de beauté, mais il y a la joie sensuelle des formes.

« Il n'y a pas de goût, mais il y a le tact et l'équilibre.

« La vérité est un point d'arrêt toujours reculé.

« Il n'y a pas de sujet. Tout a un égal potentiel d'intérêt.

« Le champ de la fantaisie est éternel et sans borne. Le moindre point lui sert de prétexte.

« Il n'y a aucune différence entre les choses, un être et un objet.

« Il n'y a ni êtres ni objets; il n'y a que des formes; il n'y a que des sensations ! »

A vous, lecteur, de méditer sur ces axiomes — peut-on dire! — que je viens de transcrire, avec la plus scrupuleuse fidélité.

LAPRADE

LAPRADE (Pierre), né à Narbonne, le 19 juillet 1875. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Il y a beau temps que Pierre Laprade a nettement imposé son admirable talent. Par des figures, par des natures mortes, par des paysages et par des portraits, il nous a montré tous ses dons charmants, et dont je ne sais quelle bonne fée l'a gratifié à l'extrême.

Avec quel joli regard ce peintre regarde la vie! En Italie, en Hollande, partout l'enchantement persiste. Imaginez-vous surtout un autre peintre pour peindre les jardins de rêve et les statues que la Mort des choses a oubliées? Quelle noblesse enfin dans les pures peintures décoratives de Laprade.

Celles-ci sont très nombreuses. Car ce peintre



Collection Gustave Coquiot — Photo Ollendorff

LES PANTINS

estime avec raison qu'on peut trouver des motifs décoratifs dans tous les pays du monde; et, comme il voyage beaucoup, la conclusion à en tirer n'est point ardue.

Laprade brosse aussi des paysages et des figures simplement pour le plaisir de peindre, — et sans souci alors de l'arabesque décorative. Les amateurs aiment moins ces diverses choses-là. Les amateurs sont, on le sait, des gens fort intelligents et qui *s'y connaissent*; c'est pourquoi on les appelle aussi, quelquefois, des connaisseurs. Il faut donc respecter leurs avis; tout de même, Laprade a raison de représenter souvent de gracieux portraits de femmes, sous des arbres simplement de la nature, ou devant des fenêtres ouvertes sur un jardin *naturellement* en désordre.

Les portraits d'enfants sont également charmants, quand Laprade veut bien leur accorder quelques instants. Ils sourient dans des roses et dans des bleus savoureux. L'ensemble en est un peu indécis; mais c'est un des attraits de cette exquise peinture...

LAURENCIN

LAURENCIN (Marie), née à Paris. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Une amusante tête ébouriffée, aux yeux tour à tour vifs et paresseux de chatte ; une âme très franche, très candide, très brutale aussi ; elle serait une nihiliste — et elle l'est ! — si on ne la voyait pas dans un intérieur trop « Salon d'Automne », amusant d'ailleurs par tout ce qu'elle a su y ajouter. Ne lit jamais les journaux, à cause des « saletés » qu'elle y trouverait. S'il survient toutefois une guerre, elle en lit quatre. Adore les chansons à deux sous, dont elle tire des eaux-fortes étranges, se passionne pour les élégantes chaussures, qu'elle appelle *godasses !* Elle a un harmonium, sur lequel elle joue des poèmes de Montéhus !

Ce n'est pas tout ! Elle se flatte d'un goût très prononcé pour les choses ridicules; elle collectionne les photographies d'un tas de gens qu'elle ne connaît pas. « Le ridicule est très près du cœur »! répète-t-elle. Elle aime un couturier trop fameux — vous devinez lequel! — parce qu'il a un mauvais goût délicieux! Quand elle s'ennuie, elle fait la tournée des chapeaux à 4 fr. 80, afin d'y trouver des bleus, des rouges, des verts et des jaunes, étonnants, extraordinaires, aigres, hurlants, affreux, discordants, charmants, adorables, que les « grandes » modistes n'osent pas placer sur leurs chapeaux! Pour tout dire, Mlle Marie Laurencin, c'est une manière de petite Louise Michel, frottée à l'épiderme de l'Arétin et nourrie de livres pourrissants!

Peintre, elle a passé par l'atelier Humbert, a contristé ce podagre pion, et n'a pas su plaire à Carrière, son autre maître si transitoire. Elle expose aux Indépendants, au Salon d'Automne; et, à côté de Robert Delaunay, elle sélectionna des œuvres curieuses, inattendues, perverses et distinguées, dans une galerie parisienne, au cours de l'année 1912.

Ce fut une floraison de peintures, d'eaux-fortes, de dessins et d'aquarelles.

Dans la mémoire restent *les Jeunes Filles; la Noble Compagnie*; *Mademoiselle Minute; les Regrets; le Pont de Passy; les Robinsonnes; Diane à la chasse*; — et l'esquisse du *portrait de Clorinde* à côté de *la Cantinière*.

LE FAUCONNIER

LE FAUCONNIER, né à Hesdin (Pas-de-Calais), en 1881.

On a déjà beaucoup écrit — et depuis les temps les plus lointains — sur la peinture de M. Le Fauconnier. On a célébré ses évolutions — et l'on a bien caractérisé sa manière forte de peindre actuellement, avec beaucoup de pâte, avec beaucoup de métier, avec une très pénétrante intelligence.

Ecrivains français et écrivains hollandais ont fait fête à ces réelles prouesses picturales qui, pour venir des Musées, n'en ont pas moins d'originalité. Nus, paysages, portraits — et des natures mortes surtout extraordinaires, solides, apparaissant des profondeurs de la toile, et singulièrement harmonieuses, voilà un puissant labeur, c'est-à-dire la réalisation de tout ce que

nous percevons de la réalité du monde extérieur.

Dans l'ensemble, aucun charme tout de suite, aucune volonté de plaire; mais pas de la peinture rébarbative, hostile; au contraire, de la peinture qui, pour être taciturne, est tout de même attirante et même poignante. Les nus, les portraits, portent en eux, indéniablement, une espèce de mal de vivre; puis, à la longue, quand vous faites vos compagnes de certaines de ces âpres toiles, elles vous suggèrent peu à peu la beauté de la méditation, l'enivrement des longs silences...

M. Le Fauconnier s'est libéré lui aussi du cubisme pour suivre désormais une route plus dure. A la puérile curiosité du premier moment il a fait succéder la grande joie de peindre — et de nous étonner avec les simples mots du dictionnaire humain : *Jeune Fille; Nu; Nu aux Soucis; Jeune Fille à la Rose; Nu à la Guitare;* etc., etc. Aucune littérature; aucune anecdote; aucune composition compliquée; de simples motifs; et des tableaux peints avec la suffisante raison de présenter d'admirables peintures. Il y

LE FAUCONNIER



Photo Galerie Billiet

NU DE DOS

a là-dessus bien des explications à donner, sans doute; mais que vaudraient-elles quand on est entièrement ravi par ce nouveau et vigoureux témoignage de l'art de peindre?

Je sais bien que cela amuse les peintres de nous raconter comment ils entendent, eux, cet art de peindre. Et M. Le Fauconnier aime peut-être s'exprimer — par des mots; tous les cubistes, passés et présents sont des parleurs; mais pourrait-il, mieux que par ses peintures, me vanter, par des mots, les superbes et fastueux accords de ses beaux tableaux? J'en doute; en tout cas, je ne lui demanderai jamais ces sortes d'explications qui me détournent toujours de tout plaisir; et puis il y a des mots qui reviennent trop dans toutes les raisons que l'on s'évertue à nous donner; ces mots, vous aussi vous les avez trop entendus, ils ne peuvent plus vous intéresser. En entrant dans une galerie de tableaux, faites comme lorsque vous entrez chez un coiffeur qui ne vous connaît pas; montrez que vous êtes sourd et muet, — et regardez!

Les tableaux de M. Le Fauconnier sont

capables de vous enivrer seuls, sans l'aide des mots. A la galerie Joseph Billiet, rue de la Ville-l'Evêque, vous verrez tout un choix des plus beaux tableaux de ce peintre. Oui, entrez — et regardez!...

LHOTE

LHOTE (André), né à Bordeaux, le 5 juillet 1885. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

M. Lhote dessine, peint — et il écrit. Il fait tout cela avec le même entrain et avec le même bonheur. Bien entendu, *on* lui reproche d'écrire. *On* désigne ses confrères qui, bêtas, ne comprennent pas qu'écrire cela prend du temps; et moins M. Lhote peindra, mieux..., etc.

Oui, M. Lhote — et il a bien raison! — écrit de longs articles sur l'art. Il est un de ces peintres qui ont peur de ne pas assez dominer par la seule puissance de l'art de peindre; et surtout, pour lui, pas de bonne peinture, y compris la sienne, si elle ne s'étaye sur de prolixes et savantes dissertations.

M. Lhote a-t-il donc tellement de temps à

perdre? On ne le croit pas, quand on le voit préoccupé par tellement de sujets. M. Lhote est non seulement, en effet, un savant et patient dessinateur, mais aussi un peintre fort bien doué à qui nul motif n'est étranger. Né à Bordeaux, il va de soi qu'il peint admirablement les bateaux; mais il peint aussi non moins admirablement, les filles qui vivent autour d'eux — et les matelots qui les animent : les filles comme les bateaux. Il peint des paysages également, des intérieurs — et des natures mortes surtout, dont une exposition, un jour, dans la galerie Druet, fut pour nous un total enchantement.

Selon une plate plaisanterie connue, M. Lhote ne va sans doute jamais au café; et c'est sur ce temps-là, le temps de déguster quelques liqueurs, que M. Lhote prend ses moments pour écrire. Il sait bien — lui, le premier — que cela le diminue un peu auprès des gens, — et ils sont légion! — qui veulent à tout prix vous spécialiser; mais M. Lhote ne s'inquiète pas des on dit. Il dessine, il peint — et il écrit.

Cela dit, ne cherchons pas à établir qui, chez M. Lhote, l'emporte : du peintre ou de l'écri-

vain. Pour Fromentin, jadis, l'accord fut vite fait : le peintre était au-dessous de tout ; l'écrivain était renommé. Laissons les confrères de M. Lhote, répéter, eux : « Il a tort de peindre, il écrit si bien! » — alors que si M. Lhote se trouve, par hasard, dans un groupe de peintres, il peut entendre : « Quand on peint comme vous, mon cher Lhote, pourquoi écrire? » Dans ces conditions, convenez qu'un homme — s'il n'avait pas le bon équilibre mental de M. Lhote, — ne saurait vraiment pas ce qu'il doit faire!...

En tout cas, ce que M. Lhote gagne à tout cela, c'est qu'il nous montre toujours des peintures fort bien raisonnées. Elles ne sont pas toujours imprévues, ingénues, candides, puisque le raisonnement a passé par là — et a, souvent, un peu bridé la libre spontanéité si charmante de l'œuvre; mais ce que nous perdons en sensation directe, nous le rattrapons en sensation — peut-on dire? — calculée. Chaque spectateur est ainsi, devant chaque tableau de M. Lhote, tiraillé par deux forces opposées.

Moi, qui connais pas mal les bateaux, je sais

bien que M. Lhote les représente avec une parfaite « exactitude ». Je suis donc aisément porté à croire qu'il apporte partout le même souci d'établir, de construire une idée ou un être humain. Alors, il y a belle lurette que, pour mon propre compte, je m'intéresse, en résumé, autant à M. Lhote écrivain qu'à M. Lhote peintre. Je connais de lui de très beaux articles; — et je connais de lui de non moins beaux tableaux, où le dessin grave, sévère, s'associe à une couleur de tonalité générale noble, un peu sourde volontairement parfois, pour nous causer une réelle et durable joie!...

LUCE

LUCE (Maximilien), né à Paris en 1858. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

J'avoue que j'ai toujours considéré avec la plus vive émotion le travail des usines. Les fumées, les forges, les rouges d'incendie, le martèlement des pilons —, le magnifique jeu des courroies en pleine course, les chaudières que l'on ouvre et que l'on ferme, les feux qu'on attise à furieux coups de ringard, les wagonnets que l'on pousse, les machines que l'on entend geindre, vagir, glapir, s'essouffler, haleter; les hommes qui activent, le torse nu et ruisselant, ce puissant labeur; tout cela vaut pour moi tous les spectacles du Monde.

Aussi, je ne peux oublier le peintre Luce qui a peint tout cela, autrefois; comme je ne peux

oublier le peintre qui a représenté les rues du vieux Paris qu'on éventre. Là, encore, Luce a peint de très belles toiles et a dessiné — avec quel amour! — les moindres détails des anciennes façades, la courbe des ponts, l'enchevêtrement des toits, le fléchissement des murailles dont les pieds s'effondrent.

Paysagiste — à la campagne — Luce est moins à son aise; il peint lourd et opaque; ses figures, ses portraits sont, également, trop appuyés, trop vulgaires, parfois. Au début de sa vie de peintre — nettement néo-impressionniste — le procédé de la touche divisée — appliquée sévèrement à l'atelier — accentua encore cette vulgarité certaine; alors que tant d'esquisses peintes « sur le motif » apparaissent presque légères, aérées et délicatement spontanées.

Au fond, c'est le violet — cette couleur si aisément affreuse! — qui contamine beaucoup de toiles de Luce. Il en est de même, du reste, chez presque tous ses amis, les néo-impressionnistes endurcis. Seul, Paul Signac sait apprivoiser cette redoutable couleur, qui, à côté des autres couleurs, fait si aisément penser — lors-

qu'elle est mal dosée — à un travail de « chaussons de lisière. » Dans les paysages d'arbres et de prés, dans les figures, elle s'affiche trop, le plus souvent; tandis que dans les paysages d'usines — fumées et flammes — elle ne choque pas, cette couleur que les autres couleurs viennent lécher et brûler sans relâche.

En somme, Luce restera le peintre des usines et des éventrations urbaines. Et cela, c'est, à sa façon, un beau titre de gloire. De plus, Luce ne se montra jamais théâtral — et grandiloquent comme un Constantin Meunier, par exemple, ou comme un Millet. Humanitaire, aimant les ouvriers, même à un moment suspect à l'ordre bourgeois, il a toujours su cependant, comme peintre, s'empêcher de représenter chaque geindre de l'usine ou de la mine tel qu'un « paria » harassé par le sort. Il a cru — sagement — qu'un puddleur pouvait, à sa manière, être un solide animal, heureux et portant bravement sa vie.....

MANGUIN

MANGUIN (Henri-Charles), né à Paris, le 23 mars 1874. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

M. Henri Manguin a habité dans le quartier des Batignolles; puis ayant certainement « fait ses affaires », il est allé prendre confortable villa à Neuilly-sur-Seine.

Nous ne saurions lui en vouloir. Cela prouve simplement que la peinture, de notre temps, est un métier très recommandable; et que, seuls, les génies doivent se bien garder de vouloir en vivre, au moins jusqu'à la cinquantième année, à peu de chose près.

La villa de M. Manguin est donc très hospitalière à ce bon peintre, qui, en échange, ne ménage point sur ses toiles les tons éclatants et joyeux. Et c'est quelque chose d'assurément très

agréable! Car ce n'est pas tous les jours que la peinture respire la joie de vivre. Même quand Van Gogh et Cézanne avaient fait chacun un chef-d'œuvre, il restait toujours en ces œuvres-là trop de douleur, trop d'angoisse et trop de mystère, pour qu'on se laissât aller à s'en réjouir tout à fait.

La peinture de M. Manguin porte heureusement en elle des inquiétudes moins lourdes. Elle chante, elle, tant qu'elle peut, et de toute son ivresse. Voyez ses natures mortes, en effet, si vives — si brutales même, si une harmonie n'en adoucissait point, par les contrastes, les violences. Voilà de la peinture enfin gaie; oh! non pas, dans le vilain sens du mot, dans le bon sens, au contraire, de la peinture qui est plaisante à regarder, qui ne sacrifie rien, qui crie, qui tapage, qui exulte!

Les figures peintes par M. Manguin sont aussi fort attirantes. Elles expriment la plénitude de l'insouciance, du bonheur. Dans une exposition collective, c'est vers elle que va tout d'abord le visiteur désabusé, qui cherche encore pourtant à se raccrocher après une félicité qu'il n'aurait point du tout — chose si improbable! — pressentie!

MARQUET

MARQUET (Albert), né à Bordeaux, le 27 mars 1875. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

M. Marquet avec une volonté têtue, et sans se soucier d'une évolution, peint quelques figures et beaucoup de paysages.

Quand du haut de son atelier du quai Saint-Michel, il pense qu'il a suffisamment représenté Notre-Dame, le pont Saint-Michel et les bateaux, il va se gîter ailleurs; et il peint le Carrousel, la place de la Trinité, etc.

Puis il se met plus loin en route; il va alors à Villennes, à Conflans, à Rouen, à Honfleur, puis dans le Midi, d'où il gagne Tanger, les peintres Delacroix — puis beaucoup plus tard —

Kees van Dongen et Henri-Matisse ayant mis ce voyage à la mode.

On reconnaît de très loin les paysages de M. Marquet. Ils sont tous faits de la même manière, ce peintre ayant une foi inébranlable dans son procédé. Il a déjà des imitateurs, ce qui est une petite parcelle de la gloire.

M. Marquet est un heureux peintre. Son imagination ne le trouble pas; elle lui laisse même un repos complet. M. Marquet estime qu'il n'y a qu'à se planter devant un paysage archi-connu et à en dégager les valeurs essentielles. Et, certes, il a en cela profondément raison. M. Marquet est un exemple pour les autres peintres. Oui, il se connaît fort bien, et il reste dans sa mesure.

M. Marquet est donc une sorte de spécialiste? Assurément, et l'eau, les ponts, les quais sont pour lui des domaines familiers. Les amateurs aiment, d'ailleurs, on le sait, à n'être point bousculés, à « se retrouver » dans les œuvres qu'ils achètent. M. Marquet leur donne toujours de l'eau, des ponts; lui et eux, ils sont faits pour

s'entendre; et il faut bien espérer que cette heureuse manière de collaboration persistera tant qu'il y aura de l'eau, des ponts; M. Marquet pour les peindre, et des connaisseurs pour faire fête à ses toiles.

MARVAL

MARVAL (Jacqueline), née à Paris. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Mme Marval a un tempérament exubérant. Tous les sujets, elle les a au moins effleurés.

Natures mortes, paysages, figures, compositions presque historiques, évocations et ressouvenirs, vraiment Mme Marval a touché à tout. Au moins, cette fois, l'Imagination, cette merveilleuse faculté, a ici droit de logis.

Et, ma foi, l'on ne sait ainsi ce qui est vraiment préférable dans l'œuvre déjà abondante de Mme Marval. Les uns estiment particulièrement ses fleurs, débordantes, massives, toujours comme jaillies hors des vases qui les contiennent; d'autres goûtent mieux ses figures, où tant de perversité se mêle à tant d'ingénuité.

A vrai dire, comme Mme Marval joint toujours à des tableaux de figures des tableaux de fleurs, on est, par les uns et par les autres, également charmé. Quel besoin, d'ailleurs, de choisir, absolument ?

Ainsi, je vis pour mon propre compte, un jour, un tableau de Mme Marval, intitulé : *les Odalisques*. Eh bien ! longtemps je l'ai gardé dans ma mémoire, jusqu'au jour où j'aperçus *les Trois Roses*. *Les Odalisques* sont peut-être un tableau plus complet, plus *historique*, plus imprégné de nonchaloir et de paresse ; mais j'avoue que *les Trois Roses* ont un éclat plus moderne, une vérité plus près de nous, une espèce de brutalité délicieusement troublante, pour tout dire, qui a certainement enchanté bien d'autres hommes que moi-même.

Et c'est très osé ; et cela ne tombe pas du tout, pourtant, dans la répugnante obscénité. Mme Marval a certainement le pied très sûr ; car on voit qu'elle aime à côtoyer les précipices !

MATISSE

MATISSE (Henri), né au Cateau (Nord), en 1869. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

M. Henri-Matisse fut longtemps considéré comme le *Chef des Fauves*; et cela lui valut incontestablement sa fastueuse notoriété.

Jusqu'à ce moment précis, — je veux dire le moment où « il devait mal tourner » aucun artiste n'avait été plus sage, plus *raisonnable*, au sens de ce mot bourgeois. On avait vu M. Henri-Matisse — oui, le même ! — dessiner au musée du Louvre ; et quels dessins il exécutait alors, des prouesses graphiques !

Personnellement, je me souviens d'avoir vu de lui, en 1901, au Salon des Indépendants, toute une suite de croquis consacrés à des nus de femmes et qui étaient véritablement très

modérés, mais enviables tout de même. C'étaient de prestes envolées de la pointe du crayon qui fixaient des ridicules, des laideurs et des tares, d'une manière irrésistible. Je revois encore une étonnante femme au nez recourbé ; et une autre maritorne qui se cambrait héroïquement, en arborant sa toison de copeaux !

Puis des paysages, des figures, des intérieurs apparurent, révélant une sensibilité exquise, des dons incontestables de peintre. M. Henri-Matisse, tout de suite, « triomphant », n'avait plus rien à redouter ; mais il ne pouvait suivre longtemps cette première voie. Avec les dons les plus instinctifs et les plus incontestables, je le répète, M. Henri-Matisse était déjà bien trop raisonneur et bien trop ergoteur pour s'en tenir aux formules qui avaient constitué son succès. S'inquiéter toujours ; chercher encore ; faire autre chose ; expliquer la peinture comme on explique une science ; la transformer en équations algébriques ; philosopher à perte de vue ; s'influencer soi-même tout en influençant les autres ; jouer avec son originalité, la tourner et la retourner sens dessus dessous ; dérouter les

amateurs, les marchands, ahurir les critiques d'art ; à propos de peinture citer Kant, Spinosa, Nietzsche, Maudsley, Chevreul et les Mages; pêcher des raisons de peindre dans l'occultisme, dans la magie ; jongler avec tout un vocabulaire de mots ; mêler les plans, les volumes, la profondeur, l'émotion dynamique et la situation politique de l'Europe; se demander chaque matin pourquoi la terre tourne et pourquoi le soleil luit; compliquer la peinture de façon qu'elle devienne incompréhensible, déconcertante, loufoque ; prendre des recettes aux nègres, aux Canaques, aux Fuégiens; dès qu'on a trouvé quelque chose, n'y plus tenir; se jeter dans de nouveaux théorèmes, dans d'autres postulats ; être fustigé par le démon de la perversité ; — et regarder, avec un demi-sourire, les gens! ouf! voilà, à coup sûr, tout cela, l'ensemble des préoccupations de M. Henri-Matisse.

Aussi, amateurs, marchands, critiques, vous n'avez pas fini « d'en voir de toutes sortes », avec lui! Il inventera demain une foule de raisonnements, tant de nouvelles façons de peindre, que cubisme et synthétisme seront

jeux puérils et bons tout au plus pour les « petits ménages ». Et, quand vous lui poserez encore des questions, soyez assuré qu'il vous répondra sans hésiter, comme du haut d'une chaire, et avec une telle éloquence que vous en resterez ébaubi !

M. Henri-Matisse ne peint pas seulement, et de la façon toujours la plus intéressante, la plus curieuse — il prêche! Aussi, a-t-il des succès considérables — ces deux mots sont rigoureusement exacts ! — en Suède et en Allemagne, c'est-à-dire dans les deux pays du monde où il n'existe pas, actuellement, un seul peintre.

M. Henri-Matisse est allé comme tant d'autres, au Maroc. Il en a rapporté des tableaux accomplis et des dessins d'une rare saveur.

Je vous le répète, dès que M. Matisse touche à quelque chose, il en fait une très belle œuvre d'art.

Il s'est retiré à Issy-les-Moulineaux, dans une villa somptueuse, afin de mieux penser! Il est presque là-bas, dans cet ex-centre aéronautique, comme une sorte d'aviateur de la peinture.

L'inconnu l'enivre toujours; les prouesses le sollicitent !

*
* *

J'ajoute ceci aux pages ci-dessus écrites en 1914 :

Aujourd'hui, M. Henri-Matisse (de par une dernière exposition d'ensemble à Paris, printemps 1923), — aujourd'hui M. Henri-Matisse n'a plus aucune inquiétude. Ses petits tableaux sont charmants; ce sont autant de parfaits échantillonnages de couleurs. Les jeunes femmes représentées sont toutes très jolies. M. Henri-Matisse a fait toutes les concessions. Est-ce que, par hasard, il ne serait plus du tout lui-même?...

METZINGER

METZINGER (Jean), né à Nantes, le 24 juin 1883. Expose au Salon d'Automne et au Salon des Indépendants.

M. Metzinger a peint d'abord comme toutes les sortes de peintres, puis il est devenu cubiste. Et ce fut une précieuse recrue; car Picasso étant incapable d'expliquer le Cubisme renouvelé, dont on le faisait le chef, ce fut M. Metzinger, peintre cultivé, qui s'en chargea. Par lui, on eut quelques raisons de s'intéresser à ce procédé; par M. Metzinger encore, le public put s'initier à ce mode décoratif.

Je possède deux tableaux de M. Metzinger, cubiste : une figure et un paysage. Le premier tableau représente une femme nue, sur fond jaune et rideaux rouges, dont la tête est constituée par une sorte de bourguignotte et le col

par une équerre. Les épaules supportent un carcan chinois et, sur le dos de la femme, est jetée une longue jaquette verte dont les plis sont si anguleux que la dite jaquette est vraisemblablement découpée dans une feuille de zinc. La femme, enfin, se tient debout devant une petite table violette où se dresse une bouteille, et elle s'appuie des deux bras sur un fauteuil bleu. En somme, tout cela est fort lisible. Ce qui est un peu déconcertant, j'y reviens : c'est la bourguignotte d'abord et l'équerre ensuite.

Le second tableau de M. Metzinger représente une station de chemin de fer. On y voit un mur gris, un nom bleu, des toits bruns, des arbres verts et jaunes en boule, des cheminées et un disque carré fait de quatre carreaux : deux rouges et deux blancs. J'avoue que ce tableau me plaît par son enchevêtrement joyeux. Et là, M. Metzinger qui est fort habile, s'est obligé à être naïf. Cependant, tout est bien mis en place ; et c'est un tableau qui, en somme, vaut mieux que tous les tableaux réunis du Salon, par exemple, des Champs-Elysées.

Mais oui, le cubisme est acceptable, comme

toutes les formules. Mais à cette condition qu'il ne soit pas tout à fait incohérent — et qu'il soit du cubisme, après le temps des « panoplies »; car, alors, en fait de trompe-l'œil, les premiers plans des panoramas nous suffisent ; et, encore s'il s'agit de copier avec une patience d'aliéné un titre de journal et un commencement d'article, j'aime mieux qu'on colle tout nettement sur la toile le morceau de journal qui contient le titre et le commencement du dit article. Au bout du compte, tout cela n'a aucun intérêt; mais c'est de l' « ouvrage mieux fait! »

M. Metzinger a su retenir et grouper les cubistes quelquefois défaillants. C'est à lui que revient l'honneur d'avoir créé la petite Bible de cette religion-là. Picasso, je sais, a recueilli tous les lauriers pour lui tout seul; mais il faut voir là une injustice encore de ce temps. Picasso, lui, a cette grande force ou cette grande faiblesse d'avoir repris le cubisme — après tant d'autres! — sans avoir pu jamais en comprendre le véritable sens ; et comme une corneille abat des noix, il a, lui, abattu de

nombreux tableaux, en se disant qu'un jour ou l'autre il nous présenterait bien du Cubisme une œuvre significative et harmonieusement colorée!...

MODIGLIANI

MODIGLIANI (Amédée), né à Livourne (Italie), le 12 juillet 1884; mort à Paris, le 25 janvier 1920. Exposa au Salon des Indépendants.

Ce fut un incomparable dessinateur et un haut peintre. Ses dessins, la plupart exécutés à la mine de plomb, de la pointe fine du crayon et toujours d'un seul jet, sont des témoignages accomplis de la plus extrême virtuosité et de la plus parfaite science. Figures ou portraits, — car Modigliani ne fit qu'occasionnellement quelques paysages.

Modigliani avait fait d'abord de la sculpture. A ce moment-là, il s'était attaqué directement à la pierre; et, de cette taille directe, il avait pris le goût des simplifications que donnent si fortement la sculpture égyptienne et la sculpture nègre — des temps héroïques.

Puis, il avait délaissé la sculpture — et il s'était mis à dessiner et à peindre des centaines de portraits. Pendant des années, on les vit, les uns et les autres, longs nez et longs cous, à la vitrine de M. Paul Guillaume, installé alors rue de Miromesnil, à Paris. Je cite ici avec plaisir ce nom ; car, pendant des années, les amateurs — ces connaisseurs ! — ricanèrent devant ces portraits tout rouges, dont l'inattendu caractère et l'impertinente originalité les mettaient en joie.

Un beau jour, enfin, le poète Zborowski l'ayant à son tour couvert de son amitié — car Modigliani était un grand enfant peu sage, — on vit apparaître un nu singulier, d'un dessin toujours magnifique, mais d'une couleur abricot, qui fut le glorieux commencement de toute une magnifique série. Grâce à M. Zborowski, Modigliani vécut alors, somme toute, tel qu'il devait vivre, dans la totale insouciance de son génie.

Je me flatte ici, sans modestie, d'avoir moi-même aussi poussé et traîné les amateurs auprès de ces nus si souverainement beaux et si inédits. Ce n'était pas tâche facile ; et je ne voudrais pas encore écrire maintenant que les hautes proues-

ses de cet art pictural si neuf sont comprises par ces gens-là que l'on rassemble sous ce mot usé : *L'Elite*, ou groupement, ainsi que chacun le sait, de ces prétentieux nigauds que les éclats des ventes publiques alarment.

Souvent, il m'arrive de les regarder, ces dessins, ces portraits d'enfants, de jeunes filles ou d'amis immortalisés par la pointe de ce crayon enchanté; souvent, je conduis des gens auprès de ces nus candides; et, alors, à ce moment-là, je ne me soucie plus des éloges adressés à notre ami disparu, mon cher Zborowski ; je me laisse jeter hors de moi par tant de charme et par tant de puissance au service de la grâce. Je laisse dire toutes les sottises ; je laisse dire que Modigliani « représenta, en somme, toujours la même femme » ; car je sais bien, avec vous, mon ami, que cette œuvre-là est non seulement d'une fécondité entière, mais encore d'une variété infinie.

J'en arrive parfois à penser que le dessin de Lautrec lui-même, ce dessin si aigu, si agressif, et que j'adore tellement, le dessin de ses lithographies, bien entendu, est lourd, pris et repris,

MODIGLIANI



Collection Gustave Coquiot

Photo Ollendorff

LE REPOS

quand il est confronté avec le dessin de Modigliani. C'est — permettez-moi cette absurde comparaison sur le dos des connaisseurs — comme un coup de stick à côté du sifflement d'une cravache. Le dessin de Lautrec injurie; le dessin de Modigliani déchire et zèbre d'une ligne cuisante et rouge l'épiderme.

Sans doute — car quelle maladie est comparable à l'alcool! — il y a dans l'œuvre du peintre italien bien des faiblesses, bien des toiles pas venues à terme, bien des enfantements inachevés; mais cela existe aussi chez les plus forts, même chez les plus tempérants; et cela, à bien dire, n'a aucune importance. Tant pis pour ceux qui ne possèdent pas un dessin magnifique ou une toile glorieuse ! Nous avons eu, tous, le temps d'exercer notre goût. Modigliani a vécu parmi nous tous, avec nous tous; et son grand cœur généreux nous permettait de fixer notre passion. Vous-même, Zborowski, vous n'avez jamais caché les trésors offerts à notre curiosité par ce haut peintre ; il ne tenait donc qu'à nous tous de choisir — et de bien choisir ! Quand on voyait un beau dessin de Modigliani, il rayon-

nait; quand il s'agissait d'une rare toile de Modigliani, elle apparaissait dans toute la candeur ingénue et dans toute la magnificence de sa création... Au jour prématuré de sa mort, nous fûmes, quelques-uns, à ressentir une profonde douleur. Connaissons-nous, nous-même, la splendide moisson de demain que nous avons perdue?...

MOREAU

MOREAU (Luc-Albert), né à Paris, le 9 décembre 1882. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

C'est un peintre d'une rare puissance. Il est impossible de ne pas sentir ce que M. Luc-Albert Moreau apporte de force dans un « sujet » souvent sommaire. Deux de ses toiles, entre beaucoup d'autres, sont ainsi très significatives : *La Femme qui se poudre* et *le Boxeur*.

Ces deux tableaux sont aussi admirables par le dessin que par la couleur générale. Il est très naturel qu'ils paraissent un peu lourds d'abord; car nous avons devant nous, en les regardant, trente ans d'impressionnisme et de néo-impressionnisme; mais si l'on échappe à cette emprise d'un apport pictural certain, on est bien contraint de reconnaître que les bleus,

les rouges et les verts et les jaunes d'abord un peu sourds dans les tableaux de M. Luc-Albert Moreau se montrent d'une richesse et d'un éclat singuliers quand on veut bien considérer ces toiles avec tout le respect qu'elles méritent.

Enfin, quelle noblesse simple elles contiennent! Ah! elles ont reçu, ces toiles, une parfaite éducation! Elles ne sont ni tapageuses ni théâtrales. Elles ont l'immobilité de bon ton des grandes époques de la sculpture; oui, ce sont un peu des blocs, à leur manière; et elles ne veulent point passionner par l'abus de l'anecdote. Rappelez-vous la robustesse massive du *Boxeur*, attendant dans son coin, placidement, l'air figé, l'ordre de reprendre le combat; tandis qu'un soigneur se penche, lui, sur les cordes. Rappelez-vous *la Femme qui se poudre*, cette solide carrure de femme attentive à un soin de coquetterie nécessaire. On peut les avoir chez soi ces tableaux, les regarder toujours; on ne se fatiguera jamais de les voir aussi calmes et aussi graves.

Et, pour en recevoir toute la sensation de beauté, il n'est nul besoin de s'en prendre,

MOREAU



Photo Galerie Marseille

LE BOXEUR

comme on l'ânonne toujours, aux Impressionnistes. D'abord, où sont les figures des véritables Impressionnistes : Monet et Sisley? Ce n'est pas Renoir que vous appelez un Impressionniste; Renoir qui a peint, lui aussi, de massives figures, des ventres, des gorges, des flancs et des fesses d'une puissance sans égale. Alors, à quoi bon vanter un tableau d'ordre général plus sombre en accablant un tableau qui apporte bien plus de clarté apparente? Il était plus simplement naturel — et presque tout indiqué — que certains jeunes peintres revenant bravement de la guerre, à la manière eschylienne, fussent des peintres épris d'une peinture d'aspect dramatique et sourd. M. Luc-Albert Moreau qui nous présenta tout de suite, au sortir du feu, *le Raid aérien* est, par sa hauteur de style, le plus qualifié de tous les peintres pour nous émouvoir à force de simplicité résolue — et en ne demandant à la couleur qu'un minimum d'expression.

S'ensuit-il que, demain, il n'y aura plus de nuances dans un tableau de M. Luc-Albert Moreau? Allons donc! Souvenez-vous de tout le choix que le *Boxeur* nous présenta; et, dans

quelque temps, s'il vous est donné de revoir ce rare tableau dans la belle collection qui l'a accueilli, vous les verrez épanouis, tous les tons, les rouges, les bleus, les jaunes, les verts, comme pour une chantante et admirable association en vue de la glorification d'une autre durable beauté, — une beauté, je le répète, plus « silencieuse » et plus sévère...

PICASSO

PICASSO (Pablo-Ruiz), né à Malaga (Espagne), le 24 octobre 1881.

Picasso fut reconnu en son temps comme chef de ce cubisme renouvelé — (car le vrai cubisme date au moins de Villars de Honnecourt (XIIIe siècle) — dont les exploits languissants se prolongent encore par la palette attardée de quelques très jeunes huiliers, qui se qualifient simplement « peintres cérébraux ».

A bien dire, ce nouveau cubisme fut, au début, assez explicable. Il fallait partir en guerre contre l'impressionnisme, contre le néo-impressionnisme, etc., etc. Il fallait bannir de la toile le motif anecdotique proprement dit; il fallait « construire » la première chose venue après avoir « impressionné ».

Pour l'objet ou les objets à représenter, on voulut d'abord avoir des points dits de contact précis avec la nature elle-même de ce ou de ces objets; et, première phase (M. Naudin, encore bien avant Picasso, colla, sur un de ses tableaux de la vraie peau de tambour sur des tambours peints par lui), — on colla, sur la toile, ainsi que l'on sait, des parties *matérielles* de ce ou de ces objets. D'où ces tableaux portant des coupures de journaux, du sable, des morceaux de pipe, des cordes, etc. Ce fut l'époque dite des « panoplies ».

On supprima ensuite ces collages, et l'on ne montra sur la toile que les différents aspects de la chose ou des choses représentées. On fit inconsidérément de la géométrie qui avait l'air d'être descriptive. S'agissait-il, par exemple, de représenter une guitare, on la mettait en morceaux et l'on représentait la face, le dos, les côtés, etc., de cette guitare. Ce fut l'époque dite de l'échantillonnage. On appliqua ce procédé à la représentation du corps humain; et tout se traduisit par des angles, des triangles, des cubes, des plans rigides, des équerres en guise de

têtes, des polyèdres en guise de ventres, etc.

Tout cela n'était pas sans intérêt. C'était, parfois, un joli ensemble de lignes et une complexe féerie de couleurs. Un peu comme un art de marchand de tapis; un peu comme de l'ornementation par trop pittoresque.

Tout cela surtout conduisait à une impasse. Néanmoins, le cubisme eut son apothéose; et, à l'heure actuelle, M. Léger, par exemple, montre encore des enseignes très colorées pour marchands de couleurs; alors que M. Juan Gris est, lui, en quelque sorte, comme l'Aman-Jean du cubisme défaillant.

*
* *

Sur Picasso, j'ai écrit, dans la première édition de ce livre, les pages suivantes :

« Picasso autrement dit le Chef des Cubistes; et nous ne sommes pas au bout de ses continuelles évolutions. Il a une extraordinaire virtuosité. Il ignore tout et il s'assimile tout; mais rien ne reste en lui. Notons ses principales aventures.

« Arrivé à Paris, très jeune, il inaugure la période Steinlen. Il peint la rue, les jardins, les maisons, les gamins et les femmes de la Ville. Il les peint très vite, à raison d'une dizaine de tableaux par jour. Il y en a bientôt tant que j'organise chez Vollard, en juin 1901, sa première exposition publique. On n'a que l'embarras du choix. C'est une exposition juvénile et diverse. Chacun peut y trouver le sujet qu'il affectionne. Les filles, les enfants, des intérieurs, des paysages, des cafés-concerts, des dimanches aux courses, aux bals publics, etc., etc., voilà les *sujets* généralement représentés. A considérer cette *manière*, ce style preste et hâtif, on se rend vite compte que Picasso veut tout voir, veut tout exprimer. On imagine aisément que la journée n'est pas assez durable pour ce frénétique amant de la vie moderne. C'est alors un harmoniste des colorations claires, mais un peu éperdu, impatient, que le lendemain trouve encore tout armé, en éveil et dispos.

« Je le répète, c'est le moment pour lui des *sujets* variés. Voici des titres, en exemple : *Toledo; Iris; la Mère; Morphinomane; l'Absin-*

the; Moulin-Rouge; la Buveuse; le Soir; le Square; Boulevard de Clichy; le Matador; Café-Concert; El Tango; Eglise d'Espagne; Au bord de l'eau; la Foire; Don Tancredo; etc., etc.

« Il se fatigue lui-même; et, de Steinlen, il passe à Lautrec. De cette seconde période, il laisse encore en tas des tableaux de danseuses, de filles, des portraits bâclés dans les bars et dans les promenoirs. Il ruse, d'ailleurs. Ainsi ses clowns, ses arlequins de cette époque-là ont un air emprunté parfois à d'autres peintres. Ce sont des personnages plus « amusants de couleur » que significatifs.

« Mais tout cela ne contente pas Picasso. Il part et il revient, après un voyage en Espagne, chargé de portraits barbares et, à la vérité très curieux. Cela encore ne dure pas; il court toujours après une originalité; et comme il s'est épris soudainement du Greco, qu'il a placé les photographies des tableaux de ce Maître tout autour des murs de sa chambre, il innove la « période bleue ». Les amateurs recherchent présentement beaucoup les œuvres de cet instant-là. A un autre moment, Picasso a copié

Puvis de Chavannes; je connais aussi des amateurs pour cette période-là. Mais la période bleue, je l'avoue, l'emporte. C'est la période squelettique des couples affamés, agrafés devant un verre d'absinthe. Picasso logeait alors place Ravignan.

« Puis vient la « période rouge » qui nous gratifie d'extraordinaires portraits. Picasso se cherche toujours. Sa virtuosité lui permet, d'ailleurs, d'essayer toutes les difficultés. La peinture est pour lui un sport. Il tente toujours l'impossible et il suit toutes les routes. C'est alors qu'il tombe sur une sculpture nègre et que, d'un bond, il se lance dans la peinture nègre. Les carrés, les cubes, les triangles lui sont révélés par cette étrange sculpture africaine. Il ignore toute la géométrie; mais, plus fort que Pascal lui-même, il se l'assimile tout entière en contemplant ce « griot » que le hasard a mis sur sa route. Et, le lendemain, il inaugure, avec quel éclat! la « période nègre ».

« Les amateurs, ahuris, s'étonnent, se secouent; puis ils s'interrogent entre eux. Est-ce du génie ou de la fumisterie? Alors, voici le

PICASSO



Photo Galerie Simon

LE VIOLON

coup brutal qui les tombe. Picasso leur laisse à peine le temps de se reconnaître; et il leur jette au nez le « cubisme » — enfant de la sculpture nègre.

« Aussi bien, je n'ai pas à commenter les triomphes du cubisme. Il est maintenant familier à tous. Il a même toute une suite qui escorte Picasso. Aussi celui-ci, copié en Allemagne, mais, toutefois, confortablement renté surtout par les Munichois et autres Berlinois, songe aujourd'hui à une totale transformation du cubisme, déjà commencée par le collage de véritables morceaux d'objets : journal, étoffe, cheveu, bout d'ongle, etc., etc., — et il peut se faire — tellement Picasso est adroit! — qu'il reste longtemps sans imitateur possible dans l'art des collages d'objets divers sur la toile ou sur le papier; dans l'art, en un mot, de la présentation des « panoplies ».

*
* *

Je n'ajoute rien à ces pages écrites en 1914.

PUY

PUY (Jean), né à Roanne, le 8 novembre 1876. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Ce peintre ne s'est pas systématiquement spécialisé. Il a trop de gravité devant les êtres et les choses pour accorder une préférence à qui et à quoi que ce soit.

Aux Salons des Indépendants et d'Automne, il se contente d'être un exposant fidèle; et il est représenté indistinctement par des natures mortes, par des paysages et par des figures.

Voici, au hasard, quelques titres de ses tableaux : *Nature morte crépusculaire; Marie l'apache; Soleil printanier; Filles au vent; Un Bois silencieux; Femme endormie; Petite faunesse dormant; l'Eté; Torse de plâtre; la Petite violoncelliste; Femme demi-nue; Baignade à*

Concarneau; Petites filles au hamac; Liseuse; Un bassin à mer basse; Une Matinée nonchalante; Flânerie sous les pins; La Cheminée modeste; Fleurs; Fruits; Collioure; Jeune Savoyarde; Odalisque; Jeu d'été; etc., etc.

Nul peintre n'est plus consciencieux, plus lent pour aboutir. Aussi ses œuvres ont une maturité complète. Une esquisse, même jolie de couleur, ne l'enchante pas — parce qu'elle n'est qu'une esquisse. Mais ses tableaux, quand il les juge, lui, terminés, n'ont point pour cela des traces de fatigue; ils sont toujours d'un frais sentiment, qui n'a été conquis que peu à peu, sans que l'on s'en aperçoive. En exemple, un de ses tableaux très connus : *le Modèle,* a demandé un grave effort et de lentes séances. Est-il pour cela amoindri le fascinant modèle qui pose nu, dans une exquise attitude de grâce et de charme?

M. Michel Puy, qui, vraisemblablement, doit fort bien connaître son frère M. Jean Puy, lui a consacré les lignes suivantes :

« Jean Puy est pris entre ses désirs de peintre et

ses goûts d'imaginatif. Il ne consent à entrevoir aucune réalisation matérielle qui n'éveille par contre-coup une certaine joie de l'esprit. Mais aucune idée n'est capable de le satisfaire si elle n'est solidement fichée dans le travail de la matière peinte. Il se fixe une double tâche : étudier longuement, inlassablement, en vue de rendre la nature sans la trahir, et imprimer aux formes et aux couleurs un élan vers ces hauteurs vertigineuses qui tentent notre rêve. Il tend vers tout ce qui remue à la fois la chair et la pensée, vers l'exaltation de l'air et du mouvement, la tristesse féconde de la contemplation et la joie désespérante de la volupté. Dans une *Baignade*, sur des rochers plats qui dominent le rayonnement de la mer, il lance une troupe d'hommes nus, bondissants, frénétiques, emportés par une délirante convoitise vers la fraîcheur bienfaisante de l'eau et la folie de l'horizon. Dans *l'Etreinte*, il oppose à la tendresse du sujet les démonstrations fantastiques de figurines qui se poursuivent dans les draperies, se livrant à d'effarantes singeries, à d'inénarrables plongeons. Le plus souvent pourtant il a plus de retenue et se contente d'exprimer, par la noblesse des attitudes, par la gravité qu'il donne à ses personnages, toutes ses velléités de s'échapper du monde réel. »

Cependant, d'accord avec M. Jean Puy lui-

même, je crois, moi, que toutes ses fortes qualités de peintre amoureux du métier, il les met en usage surtout dans des sujets très directs, dans un paysage, par exemple, pris d'après nature ; ou encore dans un de ces nus isolés, qu'il modèle, sans se lasser, jusqu'à la limite extrême de sa patience.

ROUAULT

ROUAULT (Georges), né à Paris, le 27 mai 1871. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

M. Georges Rouault, un des disciples préférés de Gustave Moreau, a commencé par être un peintre tout à fait académique.

Il est allé jusqu'au prix de Rome à l'étable de la rue Bonaparte ; puis, à l'atelier Moreau, il a appris à peindre des séries de ces tableaux impersonnels que l'on peut baptiser de tous les noms possibles, attendu qu'ils ne représentent rien.

C'est ainsi que nous avons vu de M. Rouault un *Samson tournant la meule; Jésus chez les Docteurs; un Christ mort;* etc.

Mais ce pénible labeur accompli, M. Rouault ne s'est pas attardé sur les sujets chers à son maître ; et, devenu conservateur du musée de

la rue de La Rochefoucauld, il s'est révélé, d'un coup, par réaction et par outrance, un des Fauves les plus rugissants des jeunes Salons.

Alors on a vu d'étranges femelles et d'extraordinaires pîtres voisiner, se mêler, dans des fonds rouges de cirques, dans des locatis terribles de maisons closes. Cela semblait la virulente rage d'un homme d'église acharné contre les damnables sexes. On crut aussi à une haine de misogyne, décagé en plein enfer terrestre. De corpulentes maritornes, des Vénus d'égout s'accroupissaient en des poses de crapaudes épileptiques ou s'offraient, leurs ventres rebondis et parés de halliers en guise de toisons. Ce n'était pas luxurieux : c'était crapuleux et pourrissant. Il eût fallu être un saint pour comprendre ces œuvres vomies; on s'écarta; on accourut vers les joliesses de M. d'Espagnat.

Alors Georges Rouault s'entêta — et il continua. Puis il fit des monotypes, des terres vernissées, des faïences.

Sa personnalité, heureusement, ne se modifia point; il resta insociable, haineux, cruel.

J'ai vu de lui, récemment, quelques-unes de

ces peintures qui évoquent le métier farouche, maladroit, des paysans de la Souabe. Mais il y a, tout de même, chez M. Rouault, une violence plus aiguë, une rage plus sournoise. Ce peintre-là doit joliment les exécrer, ses contemporains, pour les peindre aussi repoussants et grotesques. M. Georges Rouault est, à coup sûr, un pessimiste, une sorte de Léon Bloy de la Peinture?

Du reste, l'aspect physique de M. Rouault vous donne bien cette assurance-là; et, comme l'ancien disciple de Moreau fait tout pour la consolider, il faut bien croire que couve en lui une inexorable joie à exprimer les hideurs des trognes et des faces.

Mais surtout, il traque la Femme, la Femme de tous les âges, la jeune et la lourde bayadère, sombrée, comme un tas pesant, sur les courtines des lits. S'il la représente au cirque, il est à peine moins féroce. Dès que M. Rouault saisit une femme, c'est pour la mariner dans les vinaigres, dans les acides — pour la dessécher comme une trique ou pour la gonfler comme une vessie.

ROUAULT



Collection Gustave Coquiot

CROQUIS

Quelquefois, M. Rouault apaise ses fureurs par des *Figures décoratives pour céramique;* par un *Baptême du Christ,* humble et naïf; par des *statuettes vernissées;* par des *médaillons* et par d'extraordinaires effigies pour une suite d'assiettes.

C'est, en somme, un ancien Fauve qui a des goûts très divers. Ne nous en plaignons pas. Il déchire ainsi toutes les catégories de ses concitoyens, y compris les honorables notaires et les intègres magistrats.

Ah! quel magnifique peintre pour des vitraux d'Eglise, si les Évêques et les Archevêques savaient!...

ROUSSEL

ROUSSEL (K.-Xavier), né à Metz, en 1866. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

M. Roussel habite à l'Etang-la-Ville. Pour lui, ce plaisant pays, c'est toute l'Arcadie, la Béotie et aussi les Cyclades.

Tous les maraîchers, tous les paysans et toutes les paysannes, ce sont, à sa volonté, des Faunes, des Nymphes, des Vénus, des Apollons ou des Hercules. Se promène-t-il par les champs, au travers des halliers; s'attarde-t-il près d'un bouquet d'arbres ou d'une flaque d'eau; et voit-il un homme, une femme, ou des hommes et des femmes, occupés à des travaux rustiques; vite, il les déshabille, par la pensée, et il en tire des sujets pour ses toiles mythologiques.

Ce rêve d'Arcadien est divertissant; et il doit

être assurément d'une entière douceur, car M. Xavier Roussel n'a jamais voulu en connaître un autre.

Un ivrogne même, ramené par des amis vers son logis, compose pour M. Roussel — si odieux que soit ce spectacle! — *Le Triomphe de Silène.* Un paysan bourru, très sale, a-t-il saisi à pleins bras une maritorne, voilà tout préparé *l'Enlèvement d'Europe.* Un borgne devient *Polyphème;* un bossu, *Esope.*

Tout le pays d'Etang-la-Ville contribue ainsi à donner à M. Roussel des images toutes faites — après une facile transposition. Et je ne suis même pas assuré que le garde champêtre du pays, l'instituteur, le maréchal-ferrant et la fille de l'aubergiste ne lui servent point de modèles immédiats.

J'envie cette heureuse disposition d'esprit. Et que l'on ne vienne pas dire que cela est ainsi parce que M. Roussel s'en tient, en somme, à des sortes d'esquisses agrandies d'Ecole! Car, esquisses, non pas; mais tableaux, au contraire, vrais tableaux!

Oui, il faut savoir que M. Roussel s'attarde à

couvrir de couleur ses toiles. Il les prend et il les reprend. Il ne les lâche que lorsqu'un véritable et épais émail fixe, avec une délicieuse imprécision, il est vrai, les masses des arbres, des terrains, des figures et même des ciels. Nul ne consomme plus que lui des tubes de couleur, pas même M. Boldini; mais, alors que ce dernier laisse le flux couler, M. Roussel le retient captif et l'oblige à se déposer sur tous les détails de son tableau.

M. Roussel, on le voit, a raison de rester obstinément à l'Etang-la-Ville, et d'y peindre, en grand peintre-décorateur, sans se soucier de toutes les révolutions actuelles qui convulsionnent la jeune Peinture.

SEGONZAC

SEGONZAC (André Dunoyer de), né à Boussy-Saint-Antoine (Seine-et-Oise), le 6 juillet 1884. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Nous avons vu, coup sur coup, de ce peintre des dessins superbes. Des dessins d'un haut style et de ce trait cursif qui a la précision de la pointe-sèche, avec une étonnante souplesse en plus. Ce fut pour nous un enchantement.

Les actuelles et rares peintures de M. de Segonzac sont, au contraire, d'une lourde pâte; mais combien elles dépassent les peintures du même peintre que nous vîmes, il y a quelques années. Parmi ceux que la peinture claire oppresse, M. de Segonzac est, avec Derain, un des plus vifs espoirs de cette peinture saurée, redevenue à son tour révolutionnaire.

M. de Segonzac, dans ses paysages également,

témoigne maintenant d'une vraie distinction. C'est de la peinture d'une noblesse qui semble fort naturelle. Au début de la réaction tout indiquée contre la peinture claire, M. de Segonzac, comme Derain, comme d'autres peintres, s'égara. S'étant remis sur la bonne route; je veux dire ne voyant pas systématiquement les criailleries et les futiles raisons de peindre autrement que Renoir, il va, de plus en plus, dessiner et peindre avec le seul amour de la peinture; et, comme il est excellemment doué, nous marcherons, avec lui, de surprises en surprises.

Et sa production restant méditée longuement — et limitée, on peut s'en tenir à ce fait certain que sa jeune gloire ne fera que grandir. Car si l'on vit, actuellement, en pleine débâcle furieuse des quarante mille peintres que Paris recèle, — et hélas! expose dans plus de trente Salons annuels — il faut bien admettre qu'un jour, tout de même, la lassitude, la noire mélancolie, que sais-je encore! fera le vide dans tout ce troupeau composé de tant d'huiliers malfaisants, et ne laissera plus vivre que les vrais peintres, les

SEGONZAC



Photo Galerie Marseille

PAYSAGE DE PRINTEMPS

purs. M. de Segonzac, talent raffiné et cultivé, se tient déjà à l'écart pour laisser passer la horde des impuissants et des encombrants; car si les ratés doivent disparaître, il faut qu'une justice immanente réserve sans tarder le même sort à ces peintres qui font toujours le même tableau, à raison de cinq ou six par semaine, — et qui, sous prétexte d'acquérir des biens haïssables, terres ou maison, apportent chez des marchands ahuris la même sempiternelle toile !...

SIGNAC

SIGNAC (Paul), né à Paris, le 11 novembre 1863. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Si, pour M. Marinetti, le chef du Futurisme, Ruskin est un malfaisant nigaud, il est, au contraire, pour M. Paul Signac une sorte de dieu! Donc, Ruskin ayant dit : « Il faut considérer toute la nature purement comme une mosaïque de différentes couleurs qu'on doit imiter une à une en toute simplicité. Ce sont donc des fresques qu'il faut qu'on fasse? Oui, et mieux encore, des mosaïques! » — M. Paul Signac fait, après Georges Seurat, de la mosaïque.

Les plaisanteries, certes, sont faciles. Le mot *confetti*, par exemple, baptise encore, d'une appellation surannée, la peinture des néo-impressionnistes. Pourtant, si leur moyen de peindre

SIGNAC



Photo Bernheim-Jeune

LES PINS AU BORD DE LA MER

est à la longue trop connu, il n'est plus question de nier la luminosité qu'ils ont, à pleines couleurs complémentaires, jetée sur leurs toiles; et M. Paul Signac, leur chef actuel, n'a point négligé pour cela l'équilibre des masses et l'ordonnancement décoratif de *ses* sujets.

Mais voilà, je crois qu'*on* lui garde toujours rancune d'avoir voulu, lui aussi, *s'expliquer* au moyen d'un petit livre célèbre, qui a pour titre: *D'Eugène Delacroix au néo-impressionnisme.* On, je veux dire : *les confrères* et les amateurs. Car, pour la plupart de ces « cervelles de hameau », expliquer quelque chose avec intelligence, c'est accumuler sur soi toutes les plus basses rancunes et les plus sournoises attaques! Donc, M. Paul Signac a peut-être eu tort d'écrire!

Mais c'est que personne n'a cherché plus loin — M. Henri-Matisse pour lui-même, bien entendu, excepté! — les *raisons* de peindre comme il peint.

M. Paul Signac a eu vraiment, sur ce sujet qui en valait, on en conviendra, la peine, toutes les préoccupations. C'est ainsi qu'un jour il fut trouver au Muséum le sénile Chevreul, chimiste-

sorcier de la couleur. Il s'agissait pour M. Signac d'obtenir des révélations sensationnelles, de ces conseils enfin qui révolutionnent tout un art. Chevreul écouta, s'étonna, et enfin il dit : « Mais, Monsieur, à la peinture je n'y entends goutte! si vous voulez avoir sur ce sujet des conseils précieux, il vous faut sans tarder aller trouver mon collègue de l'Institut, M. Bonnat! »

M. Signac ne se le tint pas pour dit. Il chercha, questionna, encore, fureta dans les bouquins diserts et ennuyeux; et il fut tout heureux « d'avoir adopté une facture dans laquelle l'habileté de main n'a aucune importance », quand il put lire, toujours dans Ruskin :

« Seulement, dans ce système de dessin méticuleux, de lignes consciencieuses et appuyées, de couleurs mates, une à une dissociées et laborieusement posées point par point, de pignochage net, précautionneux et probe, quel rôle jouent la largeur de la facture, la fluidité savoureuse de la touche, la virtuosité de la main, la liberté du pinceau ? Elles n'en jouent aucun, parce qu'elles n'en doivent pas jouer. Le virtuose est un pharisien qui se complaît en lui-même et non en la beauté... C'est un équilibriste qui jongle avec ses ocres, ses outremers, ses cinabres, au

lieu de les apporter en tribut devant la Nature sans égale et devant le ciel sans fond. Il dit : « Voyez mon adressse, voyez ma « souplesse, voyez ma patte ! » Il ne dit pas : « Voyez comme Elle est belle et comme Elle passe tous nos pauvres artifices humains ! »

Et M. Signac d'ajouter : « Ces lignes ne sont-elles pas la meilleure réponse que l'on puisse faire aux critiques qui reprochent aux néo-impressionnistes la discrète impersonnalité de leur facture ? »

Mais M. Signac est trop modeste. Il est, lui, très personnel, au contraire; d'une originalité même très caractérisée. Rien de commun, par exemple, avec ses savantes marines, et les paysages laborieusement secs et désagréables de M. Théo Van Rysselberghe.

Quant à ses dessins et à ses aquarelles, le tout en est extrêmement admirable. Ses dessins sont solides, toujours d'un bel ensemble décoratif; et ses aquarelles sont délicates, très vives, très colorées, très chatoyantes, très libres aussi — la mise en œuvre de la « touche divisée » proprement dite en étant généralement absente.

Il est regrettable toujours que l'on ne fasse point appel au talent de M. Signac pour décorer

une salle des fêtes, un casino, etc. Un jour, je me souviens, ce peintre excellent prit part à un concours pour la décoration de la mairie d'Asnières. Ce fut naturellement un médiocre qui obtint le prix. Il avait eu pour lui les suffrages des membres du jury, — irréductibles ganaches, parce que jurés!...

UTRILLO

UTRILLO (Maurice), né à Paris, le 25 décembre 1883. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Les façades lépreuses, les murs rongés, les toits chancelants, tout le déchet des faubourgs d'une grande ville, les exostoses des plâtres mous, les dolentes silhouettes des arbres grêles, les pourritures des vieilles petites maisons ; — puis, tout d'un coup, l'éclatant aspect d'une blanche muraille, le roux qui chante d'une boutique repeinte, le noir d'un locatis dont les planches gondolent et pètent, — voilà ce que Maurice Utrillo le plus souvent a peint avec une tendresse simple et spontanée.

Il a trouvé tout cela sur cette Butte Montmartre que les démolisseurs assaillent maintenant avec des férocités de goujats. Il a célébré

un quartier qui demain sera jeté tout entier aux gravats, avec les autres ordures de la Ville. Il a peint, non pas Montmartre qui s'égaye, mais Montmartre qui se putréfie ; et les murs verdis de décomposition, les eczémas des plâtres, personne ne les avait vus et exprimés comme lui.

A bien dire, il commença par peindre — aux côtés de sa mère, Mme Suzanne Valadon — des paysages empâtés, des paysages vraiment rustiques — un peu, sans qu'il s'en doutât, à la manière de Pissarro et de Raffaëlli. Et, tout de suite, ses réussites, dès ces débuts, furent éloquentes, d'un attrait sûr. D'autres vertus bientôt étonnèrent : ce furent sa fécondité naturelle, son ingénuité déconcertante, une barbarie qui allait de plus en plus vers la force et l'aisance d'un rare métier de peintre.

Et tout ce beau miracle s'accomplissait seul. Car Utrillo subissait une vie bien trop désordonnée pour suivre qui que ce fût, pour voir les expositions des tableaux des autres peintres. On peut dire vraiment de lui qu'il a peint dès les premiers jours dans les ténèbres de ses rêves et poussé par la seule contrainte de sa sensibilité.



Collection Gustave Coquiot

CATHÉDRALE DE BAYONNE

Quand le goût lui vint de se libérer de Montmartre, il se dirigea, aussi naturellement, vers d'autres paysages; et, là encore, il se révéla tel qu'un unique peintre. Car, dans son petit atelier si étroit, n'importe où, d'ailleurs, il peut inventer les tons les plus poignants, les harmonies les plus savantes. Ce peintre qui a l'air de ne rien approfondir reste toujours un merveilleux enchanteur du monde de la couleur.

Il a peint des églises, des cathédrales, des plaines, des monts, des îles fouettées par les mugissantes écumes. Il a peint les rues de Paris et les ruelles des villages, les hospices et les casernes. Il sera un jour, au musée du Louvre, aux côtés des plus hauts paysagistes. Nul ne nous donne plus d'émotion — et nul, dans une apparente naïveté, ne nous apporte plus de force et plus d'amour.

UTTER

UTTER (André), né à Paris, le 20 mars 1886. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Souvent, quand je revois André Utter, je pense à Vincent Van Gogh. Evidemment un Vincent Van Gogh plus équilibré, plus sage; mais André Utter, a, physiquement, du rare peintre venu de Hollande pour nous stupéfier, le même air un peu « braque », agressif, rageur, hostile. Puis, tout s'arrange; André Utter parle — et s'il a été sage, car lui aussi, hélas! aime trop les cocktails! — on a devant soi un esprit amusant, cultivé, d'une franchise absolue, un peu mal léchée, mais personnelle.

Les débuts de ce peintre — en somme grincheux! — c'est une peinture aigrelette, acide, sèche; mais cela rassemble de vraies qualités,

annonce une sorte de réaliste dont les toiles offrent presque toujours un singulier et bizarre attrait.

Tout de suite, nous avons pris goût à cette peinture-là. Nous nous souvenons de paysages parisiens, peints rue Cortot — ou, plus exactement, d'un logement donnant sur des jardins et sur un vaste panorama de l'énorme ville — qui sont autant d'hommages farouches à la gloire de Paris. A la campagne, en pleine campagne, André Utter perd un peu de ses rares qualités; il faut que ce peintre soit surexcité, qu'il bougonne et qu'il grognonne pour qu'il réalise vraiment des tableaux d'un ordre enviable.

Ses nus, toutefois, sont, peut-être, la partie de son œuvre que nous préférons. Quand ils sont réussis, ils sont avidement barbares et d'une sensualité à s'y démolir les reins, si l'on peut dire. Ils sont presque toujours un peu archaïques, vomis d'on ne sait quelles cavernes pour hurler de sanguinaires et bestiales étreintes. Nous imaginons que votre terrible moine, que votre Odon de Cluny, ô Huÿsmans, eût henni de joie devant ces sauvages orgueils de sexe.

Le tableau d'André Utter, que nous reproduisons ici, est un exemple parfait de ces bêtes ouvertes que l'on appelle femelles — et que Cézanne, lui, cataloguait, décisivement, en disant : « Pour moi, toutes les femmes sont des *veaux !* » Cette longue fille, dont le bassin — c'est le principal ! — apparaît d'une solidité à toute épreuve, et qui pose, orgueilleusement, devant la courtine d'un humble lit, est, certainement, une des plus étonnantes toiles de la jeune Peinture. Elle voisine, cette toile-là, avec quelques-unes des plus féroces gravures d'Albert Dürer. Elle ne vient pas d'un misogyne; elle sort au contraire, toute brûlante et inapaisée, du pinceau d'un insatiable chevaucheur. Il faut, certes, adorer la Femme pour la pourchasser jusque dans cette épouvante; et les vrais galopetêtons savent bien que ce sont ces haridelles qui vous infligent les plus mémorables et les plus cuisantes voluptés.

Dans ses natures mortes, André Utter apporte un extrême souci d'ordre et de netteté. Dans ses paysages, il se laisse aller, maintenant, vers le fondu, vers le cotonneux. Mais ses nus et ses

UTTER



ORGUEIL

portraits gardent une signification plus certaine, affirment une volonté plus résolue : celle de rester agressif. C'est là — surtout, plus que partout ailleurs, qu'il faut voir s'épanouir la sécheresse, tout le « coupant » de son caractère...

VALADON

VALADON (Suzanne), née à Limoges. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Mme Valadon est maintenant justement célèbre. Elle peint solidement ; Cézanne eût même employé un autre mot. Rien, dans sa peinture, n'est mou, irrésolu, féminin. Ses dessins et ses eaux-fortes sont également abondants et forts.

Mme Valadon a peint tout ce qui est autour de nous : des paysages, des natures mortes, des nus — et elle a réalisé d'enviables portraits. Ses amis savent quels beaux « ensembles » elle détient en ce dernier genre : depuis son portrait par elle-même (un unique pastel, digne des meilleurs musées) jusqu'aux portraits de son fils Maurice Utrillo, de son mari

André Utter, de sa propre mère — et du bon chien qui fut si longtemps son compagnon.

Ses compositions se comptent par centaines, et elles sont héroïques. Il y a une force illimitée — et d'une qualité nerveuse extravagante — en cette femme d'apparence menue et frêle. Elle ne se contente pas de peindre — virilement —, elle cerne encore ses nus de traits accusés, pour préciser un dessin entêté et impeccable. Elle ne se plie à aucune concession; elle préfère même parfois la vulgarité évidente à la jolie expression qu'elle ne veut pas subir.

Patiente quand il le faut, elle se lance parfois à recréer sur sa toile toute une ville. Elle fit cela pour deux villes au moins au cours d'un voyage en Corse : Belgodère et Corte; et si *tout* était représenté, l'ensemble restait d'une saveur incomparable.

Car son goût du détail ne va jamais jusqu'au maniérisme; elle ne saisit que l'essentiel; mais elle exprime tout l'essentiel. Pas de trompe-l'œil, mais jamais d'à-peu-près. Cette femme-peintre est venue pour peindre la vie; elle veut peindre toute la vie.

Ne choisissez pas Mme Valadon si vous voulez posséder de vous un portrait aimable, séduisant. Elle exagèrera votre caractère; elle enflera vos bajoues ou, au contraire, elle amincira votre poitrine. Derrière ses lunettes, cette terrible femme a un regard méprisant, hostile; et elle est cependant, dans la vie même, toute charité et toute bonté. Elle est comme ces religieuses qui dès qu'elles ont avalé l'hostie deviennent féroces; elle, dès qu'elle a pris sa palette, et groupé ses pinceaux, après avoir soigneusement préparé ses couleurs, elle s'arme de cette implacable résolution de vous peindre comme « elle vous voit! » et nulle flatterie ne la peut apaiser.

Elle ne fait donc que des portraits graves? Oui, dramatiques même quelquefois. Voyez son propre portrait au pastel, d'une cruauté si absolue, — ce portrait où tout est mauvais et froid — yeux, nez et la bouche si durement scellée. Si vous êtes fleur, c'est la seule chance que vous aurez de l'attendrir.

Certes, ses natures mortes, — ses bouquets, bien que faits de fleurs que ne connaissent pas les



Photo Bernès et Marouteau

BAIGNEUSES

Salonniers, sont seuls des repos, des motifs de détente nerveuse. Alors, à ce moment, Suzanne Valadon consent à sourire devant la forme et l'éclat d'une corolle. On la voit peindre alors — non pas plus amoureusement — mais plus doucement, peut-être ; elle caresse et re-caresse chaque pétale; elle détaille du bout du pinceau la gracile arabesque si vite perdue; et tandis qu'elle remue sur sa palette, en un coin frais, la jolie pâte colorée, on l'entend parfois se répéter à elle-même une gentille flatterie à l'égard de la fleur. Oui, repos, détente nerveuse... et, à ce moment-là seulement, elle veut bien vous tolérer près d'elle, l'agressive menue femme-peintre qui eut, à d'autres heures, à défendre tout son génie contre la blague et la niaiserie sans borne des amateurs!...

VALLOTTON

VALLOTTON (Félix), né à Lausanne (Suisse), le 28 décembre 1865. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

M. Félix Vallotton a été tout de suite connu par ses « portraits » et par ses « intérieurs », gravés sur bois avec une sincérité absolue et avec une simplicité persuasive.

Chacun de nous conserve certains de ces bois-là. Le premier portrait que Huysmans me donna, ce fut une de ces gravures si expressives et si fidèles. Il l'avait placé dans un petit cadre, provenant de la collection d'un abbé; et il aimait ce portrait, qui lui rappelait le temps où, disait-il, « il marinait dans son auge ».

Félix Vallotton, peintre, a une très enviable place!

Ses paysages sont graves et solidement peints.

Et quelle diversité de sujets! Du Nord au Midi, de la Normandie à la Provence, d'Arques-la-Bataille à Marseille, M. Vallotton a représenté des centaines de sites, avec le même souci d'éterniser ses sensations, par un dessin impérieusement sec, par une harmonie générale qui a l'air d'être volontairement réduite à quelques tons.

Ses plus beaux paysages ont des aspects de paysages historiques. Quelquefois des petites figures les animent, mais elles n'ajoutent rien au style froid du site. M. Félix Vallotton est né à Lausanne; ses paysages révèlent son origine.

Mais, certes, elle est bien plus sensible encore dans ses figures!

Par elles, il est rébarbatif, moins sensuel que M. Ingres, mais fortement amoureux pourtant de la même passionnante précision.

M. Vallotton a peint des centaines de grandes figures et de portraits. Son talent s'est épris de la forme, s'est inscrit dans ces « volumes » pleins, dans ces masses savoureusement équilibrées du corps humain. Ce peintre ne veut pas nous séduire d'une autre manière, il dédaigne l'artifice, la ruse; mieux même, il ignore les

moyens qu'utilisent tant de ses confrères. Ses nus sont d'un modelé sévère; la sensualité en est fortement cachée; elle ne se livre qu'après une longue pénétration; le premier contact ne la découvre pas. La couleur générale, elle aussi, est volontairement assourdie; elle ne veut pas « raccrocher »; elle ne veut pas plaire; elle veut faire penser. Cependant, l'art de M. Vallotton n'est pas un art de prédicateur; il veut seulement être considéré avec réflexion, avec une lente gourmandise. Il ne s'adresse pas aux esprits superficiels, que l'on captive si aisément avec des rouges, des bleus et des jaunes; il s'adresse aux sages.

C'est un art protestant, peut-être; mais c'est surtout un art protestant qui a cessé d'être bourru et revêche au contact de Paris et des autres pays enviables que M. Félix Vallotton a visités.

VAN DONGEN

VAN DONGEN (Kees), né à Delfshaven (Hollande), le 26 janvier 1877. Expose au Salon des Indépendants, au Salon de la Société Nationale et au Salon d'Automne.

Pendant longtemps les grandes chamelles de Paris, notoires filles publiques ou actrices rentées, ou Sud-Américaines ou New-Yorkaises, de la vie suprême, eurent en La Gandara et en Boldini leurs peintres rêvés. Pendant longtemps ces deux peintres essayèrent de fixer sur de la toile les fluidités et les langueurs de leurs spleenétiques modèles. Cela ressemblait parfois à des écoulements de mal blanc pour un instant figés — ou bien encore à ces magmas de pus qui se forment dans les gibiers trop faisandés. Et ces vomissures essayaient de se tenir droites ou coulaient dans des poses languissamment manié-

rées. C'était mal dessiné, c'était mal peint; c'était Paris exhibant sa décomposition dans ses robes de fêtes et dans ses bas de soie.

Aujourd'hui, les publiques chamelles ont tout de même un autre trucheman en Van Dongen. Celui-là au moins est un vrai peintre, pourvu de dons magnifiques; et je n'y suis pour rien si la Providence, mystérieuse en ses desseins, a choisi précisément un Hollandais pour être le seul peintre des jeunes et vieilles pouliches des haras cossus des deux hémisphères. A coup sûr, la bizarre fantaisie qui domine Van Dongen et qui lui fournit toutes les audaces, m'étonne autant que vous-même; mais je ne puis pas ne pas être ravi quand je contemple tant de fragiles levrettes dont le ventre et le reste ne peuvent assurément être d'aucun secours pour un homme nanti de ses naturelles armes.

Mais si ces insexuées, longues, longues, amenuisées comme du verre filé, offrent de faibles rades et d'anémiques cratères, convenez que Van Dongen a su les transformer pour nous en somptueuses fleurs, en hallucinantes orchidées, en bouquets de haut apparat.



Photo Ollendorff

PORTRAIT DE MADAME R...

Et, miracle de tout ce qu'il dessine et de tout ce qu'il peint, ce peintre glorifie aussi de je ne sais quelle race les « produits » les plus abâtardis de la loge de concierge et de l'échoppe, d'où sortent généralement les longues triques qu'il représente. Bien mieux, en Espagne, au Maroc, à Venise, à Cannes ou à Scheveningue, c'est partout le même miracle; partout nous avons, grâce à Van Dongen, la même idole penchée, mourante ou se ployant comme une acrobate.

Heureux dons qui permettent de toucher à tout avec le même éclat. Bateaux, ânes, chiens, chevaux, Marocaines et gitanes, officiers italiens minces comme des guêpes ou vieilles dames que d'innombrables artifices redressent, palais du Grand Canal vénitien, gondoles d'amour ou gondoles de spleen, comme tout cela est spirituel, léger, comme tout cela est, de par la sensibilité de Van Dongen, d'une extravagante fantaisie! Et les peintres, ses mornes confrères, en ce temps triste, sont enfin bien forcés de convenir qu'il est un peintre rare, un peintre fastueux, et que nul, pour de longues années,

ne pourra déposséder de son pouvoir de représenter si parfaitement les souples femelles, fleurs et pierreries, dont s'accommodent si bien nos reins fatigués!...

VLAMINCK

VLAMINCK (Maurice), né à Paris, le 4 avril 1876. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Ce peintre ne pouvait pas rester en cage dans les ateliers.

Il se terra du côté de Rueil; et, tout seul, il se mit à peindre. Comme il aimait l'eau au point d'être une sorte de champion-canotier, il fixa la Seine dans des toiles noires, angoissantes: *La Seine, l'hiver; la Vallée de la Seine, à Marly; les bords de la Seine; la Seine au Pecq;* etc., etc., autant de tableaux qui exprimèrent d'une manière originale le fleuve, les arbres, les petites villes aux maisons de jouets d'enfants et les ciels bousculés de nuages blancs et bleus.

Aux jours héroïques du Salon d'Automne, on classa tout de suite Vlaminck parmi les

Fauves. Il méritait cette appellation. Par sa vie, d'abord; sa vie à l'écart de la ville; sa vie de vagabond de la peinture qui abat des kilomètres, avec, sur le dos, la charge de la boîte à couleurs, des toiles et du chevalet.

Par sa peinture, Vlaminck fut un Fauve ensuite; par sa peinture barbare, inculte, où les tendresses étaient cachées sous des noirs, des bleus et des verts profonds.

Mais il restait un peintre passionnément mobile. On le voyait aux Andelys, à Rouen, au Havre, ne quittant point les bords de la Seine; quelques jours plus tard, il apparaissait dans le Midi, épris toujours de l'eau, et représentant sauvagement encore le pittoresque vieux port de Marseille ou les eaux de rêve des Martigues.

Entretemps, il exécutait des céramiques : des centaines d'assiettes et de vases qu'il décorait de la plus ingénieuse façon. Il fut un des premiers à mettre en scène des « intérieurs » si souvent reproduits depuis au Salon d'Automne. On connaît, par Vlaminck, une grande table peinte, qui reste le modèle de tous les essais

que tentent aujourd'hui les fabricants, ces camelotiers attardés.

Des gravures sur bois, d'une brutalité émouvante, commentèrent encore, avec quel éclat! un apport de dons rares, sincères et résolument contrastés.

Mais, surtout, ses tableaux ont une saveur certaine.

Voici des œuvres enfin qui ne recherchent aucune complication, qui ne sont pas des rébus, des jeux de puzzle ou des épures d'aliéné; elles vous prennent nettement par la franchise des tons et par la rudesse des lignes. Elles évoquent, à propos de sites pour tous d'aspect au premier abord anodin, des paysages encore sous le soubresaut d'une épouvante, des villages mal essuyés d'orages, des eaux encore apeurées du fracas des trombes. Du pesant malheur vient de passer qui a laissé les arbres tachés de tons sinistres et les maisons balafrées d'horreur. C'est un art très poignant; et, Vlaminck, peintre français, né d'un père flamand (son vrai nom est Devlaminck) fait penser souvent à Cézanne, ce dieu de toute la peinture.

*
* *

Cela fut écrit en 1914.

Aujourd'hui, en 1923, Vlaminck est un peintre toujours un peu trop abondant, peut-être ; mais faut-il lui tenir rigueur de sa joie de peindre, alors que tant d'huiliers restreignent, pour un profit purement commercial, leur production éternellement, sempiternellement inexistante !...

VUILLARD

VUILLARD (Edouard), né à Cuiseaux (Saône-et-Loire), en 1867. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Un jour, Octave Mirbeau consacra à cet intimiste les lignes suivantes :

« Vuillard, dont le raffinement me paraît le plus directement, le plus voluptueusement sensuel, me paraît aussi le plus impassible, parmi la tendresse ou l'acuité des sensations qu'il évoque courageusement dans leur complexité. Sa volonté n'intervient dans le ragoût de ses combinaisons que pour marquer sa personnalité. Son unique souci est délibérément abstrait. Il semble demeurer d'autant plus abstrait d'intention qu'il est plus délicieusement, plus somptueusement sensuel. Si sa sensibilité a quelque chose d'enivrant, il est assez subtil et ingénieux pour la maintenir toujours savamment en équilibre. J'ajoute qu'il n'est jamais plus à l'aise et

qu'on ne le goûte jamais mieux que quand son imagination — je la voudrais dire musicale — peut se donner carrière sur d'assez amples surfaces : il faut des murs à sa magie ».

Certes M. Vuillard les trouve souvent, ces murs; il les choisit même délibérément, de préférence aux tableaux de chevalet. Et il a raison, en effet : il est un décorateur-né. Mais on lui reproche de trop lâcher souvent sa couleur générale, et de faire alors du papier peint. Ce mode de peinture à la détrempe qu'il affectionne depuis quelques années en est certainement la cause; car nous avons vu maintes fois des tableaux de M. Vuillard peints solidement, et dans de charmantes tonalités.

Sans doute, j'ai entendu aussi quelquefois évoquer le nom de M. Bonnard devant certains tableaux de M. Vuillard. Ce n'est peut-être pas tout à fait juste, mais ce n'est pas non plus tout à fait injuste. Il est certain que M. Pierre Bonnard exerce une influence sur bien des peintres en général, et sur M. Vuillard en particulier; mais je persiste à croire que ce n'est là qu'une sorte de rencontre fortuite, étant donné que nul

n'est plus que M. Vuillard à la recherche obstinée de moyens tout à fait personnels. Autant M. Bonnard semble être sûr de lui, autant M. Vuillard tâtonne, hésite, et avec une telle réflexion, une telle méditation qu'il aboutira bien, un jour, à une précise originalité, qui « ne devra plus rien », comme on dit, « à personne! »

Pour l'instant, on ne peut s'empêcher d'admirer la façon dont il sait « assourdir » les roses, les bleus et les verts. C'est un intimiste délicat et profond. Ses « intérieurs » ont toujours l'air de contenir beaucoup de tendresse, et d'être de véritables foyers de bonheur. Tous les objets y sont comme voilés de bien-être et de calme. C'est pourquoi les figures dans ses tableaux ne comptent pas plus qu'une autre partie du décor. Une tasse, la cheminée, un cadre, un divan, autant d'autres quasi-figures peintes avec autant de joie que la femme, l'enfant ou le chien. En cela, M. Vuillard s'éloigne assez complètement des autres peintres. En un mot, c'est un parfait amant de la nature animée et inanimée.

WAROQUIER

WAROQUIER (Henry de), né à Paris, le 8 janvier 1881. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Henry de Waroquier n'a pas si mal débuté en prenant aux peintres japonais le goût des pagodes escaladant les monts, le goût des vallées encerclées par des collines de sapins, le goût des bateaux recourbés et le goût des nuages en forme de bêtes et d'îlots fantastiques.

Pendant que les uns et les autres perdaient leur temps à des niaiseries picturales, Henry de Waroquier, lui, s'assimilait l'héroïsme du paysage; et il allait bientôt devenir sinon le Corneille des cimes, du moins l'Edgar Poë des flèches et des sommets.

Aujourd'hui Waroquier ne voisine plus avec les Japonais, — mais il recherche les architec-

tures hautaines, les villages haut perchés, les églises qui grattent le ciel et les petites Armadas qui dorment au fond des baies.

Et son art est d'une gravité réfléchie, pondérée et émouvante.

Waroquier a surtout le sens des paysages décoratifs développé à l'extrême. Je suppose, que sans se tromper, il doit vite tomber en arrêt devant un paysage qui « fait bien », devant une place de petite ville, devant un panorama de maisons, devant un beau palmier arrondi comme une queue de paon.

Et, maintenant, ses toiles ou ses aquarelles sont bien remplies, portent du dessin et de la couleur —, ne sont plus, comme autrefois, un peu vides et un peu dépouillées. C'est qu'il tenait trop alors à l'arabesque, à la pure silhouette, du bout du pinceau; tandis que, maintenant, l'amour lui est venu de tous les arbres, de toutes les maisons, de tous les clochers, de tous les murs, grâce à quoi il compose d'augustes tableaux vraiment pleins et vraiment peints.

Et le goût du fantastique que portait autre-

fois en lui — Waroquier — et qui persiste — fait merveille quand il s'agit de représenter toute une ville ou tout un coin de ville. C'est alors, en se battant contre l'enchevêtrement des toits, qu'on sait comment il faut faire sortir de cette sorte de mer aux vagues figées la pointe ou la carcasse d'un clocher ; c'est alors qu'on sait quels trous de fosse on doit réserver, quelles façades on doit faire apparaître : blancs ou ocres jaunes pures sur le brun sauré des toits. Et j'imagine que Waroquier est passé maître présentement en la manière de peindre une ville...

Sculpteurs

Nous suivrons encore ici l'ordre alphabétique

BOCCIONI

Sculpteur futuriste

Du 20 juin au 16 juillet 1913, le peintre et sculpteur Umberto Boccioni exposait à la galerie La Boëtie, à Paris, différentes œuvres : des « ensembles plastiques » et des dessins.

L'habituelle préface due à l'un de ces critiques d'art que les peintres futuristes exècrent autant que Mirbeau lui-même les exécrait — ce qui n'est pas peu dire! — était remplacée par la déclaration suivante :

« Les œuvres que je présente au public parisien sont le point de départ de mon *Manifeste technique de la Sculpture futuriste* (Milan, 11 avril 1912).

« Le désir traditionnel de fixer un geste dans une ligne et d'autre part la nature et l'homogénéité mêmes des matières employées (marbre ou bronze), ont

contribué à faire de la sculpture l'art statique par excellence.

« J'ai pensé aussi qu'on pourrait obtenir un premier élément dynamique, en décomposant cette unité de matière en un certain nombre de matières différentes, dont chacune peut caractériser par sa diversité même une différence de poids et d'expansion des volumes moléculaires.

« Le problème du dynamisme en sculpture ne dépend pas seulement de la diversité des matières, mais surtout de l'interprétation de la forme. La recherche de la forme d'après nature éloigne la sculpture (et la peinture également) de son origine et de son aboutissement : l'architecture.

« L'architecture est pour la sculpture ce que la composition est pour le peintre. L'absence absolue d'architecture est le défaut le plus grave de la sculpture impressionniste.

« L'étude pré-impressionniste de la forme (suivant un procédé analogue à celui des Grecs et de tous les primitifs) nous mène fatalement à la forme morte, et par conséquent à l'immobilité. Cette immobilité est le caractère principal de la sculpture cubiste.

« Entrela forme réelle et la forme idéale, entre la forme neuve (impressionnisme) et la conception traditionnelle (pré-impressionniste, c'est-à-dire tou-

jours routinièrement grecque) il y a une forme changeante, en évolution, et qui n'a rien à faire avec toutes les formes conçues jusqu'ici. Cette double conception de la forme : *forme en mouvement* (mouvement relatif) et *mouvement de la forme* (mouvement absolu) peut seule rendre dans la durée l'instant de vie plastique vécu dans sa manifestation, sans le découper en le tirant de son atmosphère vitale, sans l'arrêter dans son mouvement, en un mot sans le tuer.

« Toutes ces convictions me poussent à rechercher en sculpture non pas la forme pure, mais le *rythme plastique pur*, non pas la construction des corps, mais la *construction de l'action des corps*. J'ai donc pour idéal non pas une architecture pyramidale, (état statique), mais une architecture spiralique (dynamisme). C'est pourquoi un corps en mouvement n'est pas pour moi un corps étudié à l'état d'immobilité et modelé ensuite comme s'il était en mouvement ; c'est, au contraire, un corps en mouvement, une réalité vivante absolument *nouvelle* et *originale*.

« Pour donner un corps en mouvement, je me garde bien de donner sa trajectoire, c'est-à-dire son passage d'un état de repos à un autre état de repos, mais je m'efforce de fixer la forme unique qui exprime sa *continuité dans l'espace*.

*
* *

« Toute personne intelligente comprendra que de cette construction architecturale spiralique devait naître la *simultanéité sculpturale,* analogue à la simultanéité picturale proclamée et exprimée par nous dans notre première exposition de peinture futuriste à Paris (5 février 1912).

« Les sculpteurs traditionnels font tourner la statue devant le spectateur ou le spectateur autour de la statue. Tout angle visuel du spectateur embrasse ainsi l'un des côtés de la statue ou du groupe sculptural. Ce procédé ne fait qu'augmenter l'immobilité de l'œuvre. Ma construction architecturale spiralique crée au contraire, devant le spectateur, une continuité de formes qui lui permet de suivre idéalement (à travers la *forme-force* jaillie de la forme réelle) un nouveau contour abstrait qui exprime le corps dans ses mouvements matériels.

« La forme-force est, par sa direction centrifuge, le potentiel de la forme réelle vivante. C'est donc d'une façon plus abstraite que l'on perçoit la forme dans ma sculpture. Le spectateur doit construire idéalement une continuité (simultanéité) qui lui est suggérée par les formes-forces équivalentes à l'énergie expansive des corps.

« Mon ensemble sculptural évolue dans l'espace créé par la profondeur du volume, en montrant l'épaisseur de chaque profil. Mon ensemble sculptural n'offre donc pas une série de profils fixes, immobiles et silhouettés. Chaque profil porte en soi l'indication des autres profils précédents et suivants qui forment l'ensemble sculptural.

***

« De plus, mon génie se propose d'obtenir par des recherches assidues, une fusion complète de l'ambiance et de l'objet, au moyen de la *compénétration des plans*. Je me propose de faire vivre l'objet dans son ambiance, sans en faire l'esclave de lumières artificielles ou fixes, ou d'un plan d'appui. Je dédaigne absolument ce procédé trompe-l'œil des sculpteurs impressionnistes qui, en s'éloignant trop de la sévérité architecturale, ont, en revanche, trop recours à la peinture.

« La conception de l'objet sculptural devenant le résultat plastique de l'objet et de l'ambiance, produit naturellement l'abolition de la distance qui existe par exemple entre une figure et une maison située 200 mètres plus loin. Cette conception produit le prolongement d'un corps dans le rayon de lumière qui le frappe, la pénétration d'un *vide* dans le *plein* qui lui passe devant.

« J'obtiens tout cela en unissant des blocs atmosphériques à des éléments de réalité plus concrets.

« Par conséquent, si une forme sphérique (équivalent plastique d'une tête) est traversée par la façade d'un palais situé plus loin, le demi-cercle interrompu et la façade carrée qui l'interrompt formeront une nouvelle unité, composée de l'ambiance — objet.

« Il faut oublier complètement la figure fermée dans sa ligne traditionnelle et donner au contraire la figure comme centre de directions plastiques dans l'espace.

« Les sculpteurs qui subissent le joug de la tradition et du métier me demandent d'un air épouvanté, comment je pourrai arrêter la périphérie de l'ensemble sculptural, du moment que la figure s'achève dans la ligne déterminée par la matière même (glaise, plâtre, marbre, bronze, bois ou verre) isolée dans l'espace. La réponse est aisée : Pour que la périphérie de l'ensemble sculptural s'évanouisse peu à peu et se perde dans l'espace, je colore en noir ou en gris la ligne extrême du contour en graduant et nuançant ces couleurs jusqu'à atteindre une clarté centrale. Je crée ainsi un clair-obscur auxiliaire qui forme un noyau dans l'ambiance atmosphérique (premier résultat impressionniste). Ce noyau sert à augmenter la force du noyau sculptural dans son ambiance, composée de directions plastiques (dynamisme).



SYNTHÈSE DU DYNAMISME HUMAIN
(Sculpture)

« Quand je ne juge pas à propos de me servir des colorations, je néglige ce moyen matériel de me répandre en nuances dans l'espace et je laisse vivre les sinuosités, les interruptions, l'élan des lignes droites et des courbes, suivant la direction que leur imprime le mouvement des corps.

« Nous parviendrons ainsi, dans les deux cas, à sortir enfin de la continuité écœurante de la figure grecque, gothique, michelangesque. »

UMBERTO BOCCIONI,
Peintre et sculpteur futuriste.

*
* *

Auparavant, c'est-à-dire le 11 avril 1912, Umberto Boccioni avait publié, de son côté, le *Manifeste technique de la Sculpture futuriste.*

Il convient de le donner ici en entier, car des citations ne pourraient qu'en atténuer l'intérêt, et trahiraient certainement l'esprit même de ces pages résolument dirigées contre la sculpture de notre temps.

Voici donc le texte complet de ce Manifeste :

« La sculpture, telle qu'elle nous apparaît dans les monuments et dans les expositions d'Europe, nous

offre un spectacle si lamentable de barbarie et de baloardise, que mon œil futuriste s'en éloigne avec horreur et dégoût.

« Nous voyons à peu près partout l'imitation aveugle et grossière de toutes les formules héritées du passé : imitation que la lâcheté de la tradition et la veulerie de la facilité encouragent systématiquement.

« L'art sculptural dans les pays latins agonise sous le joug ignominieux de la *Grèce* et de *Michel-Ange,* porté avec l'aisance du génie en France et en Belgique, avec le plus morne des abrutissements en Italie. Nous notons dans les pays germaniques l'obsession ridicule d'un style gothique hellénisé que Berlin industrialise et Munich ramollit avec de lourdes mains professorales. Les pays slaves, au contraire, se distinguent par un mélange chaotique d'archaïsmes grecs, de démons conçus par les littératures du Nord et de monstres enfantés par l'imagination orientale. C'est un amas d'influences qui, du particularisme excessif et sybillin du génie asiatique, monte jusqu'à la puérile et grotesque ingéniosité des Lapons et des Esquimaux.

« Dans toutes ces manifestations de la sculpture, dans les plus routinières aussi bien que dans celles qui sont agitées par un souffle novateur, persiste la même erreur : l'artiste copie le nu et étudie la statue classique avec la conviction ingénue de pouvoir

trouver un style qui corresponde à la sensibilité moderne, sans sortir de la conception traditionnelle de la forme sculpturale. Il faut ajouter d'autre part que cette conception, avec son vénérable idéal de beauté, ne se détache jamais de la période de Phidias et de la décadence artistique qui la suit.

« Il est à peu près inexplicable que des générations de sculpteurs continuent à construire des fantoches sans se demander pourquoi tous les salons de sculpture sont devenus des réservoirs d'ennui et de nausée et les inaugurations des monuments, dans les places publiques, des rendez-vous d'hilarité irréfrénable. Cela ne se vérifie guère dans la peinture, qui, par ses rénovations lentes mais continuelles, condamnent brutalement l'œuvre plagiaire et stérile de tous les sculpteurs de notre temps. Quand donc les sculpteurs comprendront-ils que s'efforcer de construire et de créer avec des éléments égyptiens grecs ou hérités de Michel-Ange, est aussi absurde que de vouloir tirer de l'eau d'une citerne vide au moyen d'un seau défoncé?

***

« Il ne peut y avoir aucun renouvellement dans un art si on ne renouvelle pas en même temps l'essence de son art, c'est-à-dire la vision et la conception de la ligne et des masses qui forment l'ara-

besque. Ce n'est pas en reproduisant seulement les aspects extérieurs de la vie que l'art devient l'expression de son temps; c'est pourquoi la sculpture, telle qu'elle a été comprise par les artistes du siècle passé et d'aujourd'hui, est un monstrueux anachronisme. La sculpture ne pouvait absolument pas faire de progrès dans le domaine étroit qui lui a été assigné par la conception académique du nu. Un art qui a besoin de déshabiller entièrement un homme ou une femme pour commencer sa fonction émotive, est un art mort-né.

« La peinture s'est fortifiée, intensifiée et élargie moyennant le paysage et l'ambiance que les peintres impressionnistes ont fait agir simultanément sur la figure humaine et sur les objets. C'est en prolongeant leur effort que nous avons enrichi la peinture de notre *compénétration des plans*. (Manifeste technique de la Peinture futuriste.) La sculpture trouvera une nouvelle source d'émotion, et par conséquent de style, en élargissant sa plastique, dans l'immense domaine que l'esprit humain a sottement considéré jusqu'ici comme le domaine du divisé, de l'impalpable et de l'inexprimable.

« Il faut partir du noyau central de l'objet que l'on veut créer pour découvrir les nouvelles formes qui le rattachent invisiblement et mathématiquement à *l'infini plastique apparent* et à *l'infini plastique intérieur*. La nouvelle plastique sera donc la

traduction par le plâtre, le bronze, le verre, le bois ou toute autre matière, des plans atmosphériques qui lient et intersectent les choses. Ce que j'ai appelé *transcendentalisme physique* (Conférence sur la peinture futuriste au Cercle artistique International de Rome; Mai 1911) pourra rendre plastiques les sympathies et les affinités mystérieuses qui produisent les influences réciproques et formelles des plans des objets.

« La sculpture doit donner la vie aux objets en rendant sensible, systématique et plastique leur prolongement dans l'espace, car personne ne peut plus nier aujourd'hui, qu'un objet continue là ou un autre commence et que toutes les choses qui environnent notre corps (bouteille, automobile, maison, arbre, rue), le tranchent ou le sectionnent en formant une arabesque de courbes et de lignes droites.

« Il y a eu deux tentatives de renouvellement moderne de la sculpture : l'une décorative pour le style, l'autre nettement plastique pour la matière. La première tentative resta anonyme et désordonnée, faute d'un génie technique capable de la coordonner. Elle resta enchaînée aux nécessités économiques de l'édilité et ne produisit que des pièces de sculpture traditionnelle plus ou moins synthétisée décorativement et encadrée des formes architecturales ou décoratives. Tous les palais, toutes les maisons construites avec un goût et des intentions modernes,

manifestent cette tentative dans le marbre, le ciment ou dans des plaques métalliques.

« La seconde tentative, plus sérieuse, plus désintéressée et plus poétique, mais trop isolée et trop fragmentaire, manquait d'un esprit synthétique capable d'affirmer une loi. Car, dans toute œuvre de rénovation, il ne suffit pas de croire avec ferveur, mais il faut en outre déterminer, creuser et imposer la route à suivre. C'est à un sculpteur italien que je fais allusion : au génie de Medardo Rosso, au seul grand sculpteur moderne qui ait essayé d'élargir l'horizon de la sculpture en rendant par la plastique les influences d'un milieu et les invisibles liens atmosphériques qui le rattachent au sujet.

« Constantin Meunier, n'a absolument rien apporté de nouveau dans la sensibilité sculpturale. Ses statues sont presque toujours des fusions puissantes du style héroïque grec et de l'humilité athlétique du débardeur, du matelot et du mineur. Sa conception plastique et constructive de la statue et du bas-relief est encore la construction du Parthénon et du héros classique. Il a néanmoins le très grand mérite d'avoir essayé avant tout autre de diviniser des sujets qu'on avait jusque-là méprisés ou abandonnés aux reproductions réalistes.

« Bourdelle manifeste sa personnalité en mettant dans le bloc sculptural une sévérité violente et rageuse de masses abstraitement architectoniques.

« Tempérament passionné, sombre et sincère de chercheur, il ne sait malheureusement pas se délivrer d'une certaine influence archaïque et de l'influence anonyme de tous les tailleurs de pierres des cathédrales gothiques.

« Rodin déploie une agilité intellectuelle plus vaste, qui lui permet de passer avec aisance de l'impressionnisme du *Balzac* à l'indécision des *Bourgeois de Calais* et à toutes ses autres œuvres marquées par la lourde influence de Michel-Ange. Il manifeste dans sa sculpture une inspiration inquiète, une puissance lyrique grandiose, qui seraient vraiment modernes si Michel-Ange et Donatello ne les avaient pas manifestées avec des formes presque identiques il y a quatre cents ans, et si elles servaient au contraire à animer une réalité complètement recréée.

« On découvre donc dans l'œuvre de ces trois génies les trois influences de trois périodes différentes : influence grecque dans l'œuvre de Meunier. gothique dans l'œuvre de Bourdelle, influence de la Renaissance italienne dans l'œuvre de Rodin.

« L'œuvre de Medardo Rosso est, en revanche, révolutionnaire, très moderne, plus profonde et nécessairement restreinte. Il n'y a guère de héros ni de symboles dans ses œuvres sculpturales, mais le plan d'un de ses fronts de femme ou d'enfant propose et indique une délivrance vers l'espace qui aura

un jour dans l'histoire de l'esprit humain une importance bien supérieure à celle que lui ont donnée les critiques de notre temps. Les lois fatalement impressionnistes de sa tentative ont malheureusement borné les recherches de Medardo Rosso à une espèce de haut-relief ou de bas-relief; cela prouve qu'il conçoit encore la figure comme un monde isolé, avec une essence traditionnelle et des intentions épisodiques.

« La révolution artistique de Medardo Rosso, bien que très importante, part d'un point de vue trop extérieurement pictural, et néglige absolument le problème d'une nouvelle construction de plans. Son modelage sensuel, qui s'efforce d'imiter la légèreté d'un coup de pinceau impressionniste, donne un beau résultat de sensation vivace et immédiate, mais l'oblige à exécuter trop rapidement d'après nature, et prive son œuvre de tout caractère d'universalité. La révolution artistique de Medardo Rosso a donc les qualités et les défauts de l'impressionnisme en peinture. Nous sommes partis comme lui de cet impressionnisme, mais notre révolution futuriste, tout en le continuant, s'en est éloignée jusqu'au pôle opposé.

« En sculpture aussi bien qu'en peinture, on ne peut rénover si ce n'est en cherchant *le style du mouvement*, c'est-à-dire en rendant systématique et définitif comme synthèse ce que l'impressionnisme

a donné d'une façon fragmentaire, accidentelle et par conséquent analytique. Cette systématisation des vibrations de lumière et des compénétrations de plans produira la sculpture futuriste : son caractère sera architectonique, non seulement au point de vue de la construction des masses, mais aussi parce que le bloc sculptural contiendra les éléments architectoniques du milieu sculptural où vit le sujet.

« Naturellement nous donnerons une *sculpture d'ambiance*. Une composition sculpturale futuriste aura en soi les merveilleux éléments mathématiques et géométriques des objets modernes. Ces objets ne seront pas placés tout près de la statue, comme des attributs explicatifs ou des éléments décoratifs détachés, mais suivant les lois d'une nouvelle conception de l'harmonie ils seront encastrés dans les lignes musculaires d'un corps. Nous verrons par exemple la roue d'un moteur sortir de l'aisselle d'un mécanicien, la ligne d'une table trancher la tête d'un homme qui lit, et son livre lui sectionner l'estomac avec l'éventail de ses pages tranchantes.

« Dans la tradition courante de la sculpture la statue découpe nettement sa forme sur le fond atmosphérique du milieu où elle se dresse. La peinture futuriste a surpassé cette conception de la continuité rythmique des lignes dans une figure et de son isolement absolu, sans contact avec le fond et avec *l'espace enveloppant* invisible. « La poésie

« futuriste — selon le poète Marinetti — après avoir
« détruit la prosodie traditionnelle et créé le vers
« libre, abolit aujourd'hui la syntaxe et la période
« latine. La poésie futuriste est un courant spontané
« ininterrompu d'analogies dont chacune est résu-
« mée intuitivement dans son substantif essentiel.
« *D'où l'imagination sans fil et les mots en liberté.* »
« La musique futuriste de Balilla Pratella détruit la
« tyrannie chronométrique du rythme. »

« Pourquoi donc la sculpture devrait-elle rester entravée par les lois qui n'ont aucune raison d'être? Brisons-les donc crânement et proclamons *l'abolition complète de la ligne finie et de la statue fermée. Ouvrons la figure comme une fenêtre et enfermons en elle le milieu où elle vit.* Proclamons que le milieu doit faire partie du bloc plastique comme un monde spécial régi par ses propres lois. Proclamons que le trottoir peut grimper sur votre table, que votre tête peut traverser la rue, et qu'en même temps votre lampe familière peut suspendre d'une maison à l'autre l'immense toile d'araignée de ses rayons de craie.

« Proclamons que tout le monde apparent doit se précipiter sur nous, en créant une harmonie qui ne sera gouvernée que par l'intuition créatrice. Une jambe, un bras ou un objet quelconque n'ayant que l'importance d'un élément du rythme plastique, peuvent aisément être abolis dans la sculpture futu-

riste, non pour imiter un fragment grec ou romain, mais pour obéir à l'harmonie que le sculpteur veut créer. Un ensemble sculptural aussi bien qu'un tableau ne peut ressembler qu'à lui-même, parce que la figure humaine et les objets doivent vivre en art en dehors et en dépit de toute logique physionomique.

« Une figure peut avoir un bras habillé et tout le reste nu. Les différentes lignes d'un vase de fleurs peuvent se poursuivre avec agilité en se mêlant aux lignes du chapeau et à celles du cou.

« Des plans transparents de verre ou de celluloïd, des lames de métal, des fils, des lumières électriques intérieures ou extérieures pourront indiquer les plans, les tendances, les tons et les demi-tons d'une réalité. De même, une nouvelle coloration intuitive de blanc, de gris et de noir, peut augmenter la force émotive des plans, tandis qu'un plan coloré peut accentuer violemment la signification abstraite d'une valeur plastique.

« Ce que nous avons dit sur les *lignes-forces* en peinture (Préface-manifeste du Catalogue de la première Exposition Futuriste de Paris) s'applique également à la sculpture. En effet, nous donnerons la vie à la ligne musculaire statique en la fondant avec la ligne-force dynamique. Ce sera presque toujours la ligne droite, qui est la seule ligne correspondant à la simplicité intérieure de la syn-

thèse que nous opposons à l'extériorité baroque de l'analyse. La ligne droite pourtant, ne nous entraînera pas à l'imitation des Egyptiens, des Primitifs ou des sauvages, en suivant l'exemple absurde de quelques sculpteurs modernes qui se sont efforcés ainsi à se délivrer de l'influence grecque. Notre ligne droite sera vive et palpitante; elle se prêtera aux exigences des innombrables expressions de la matière et sa sévérité fondamentale et nue exprimera la sévérité de l'acier qui caractérise les lignes du machinisme moderne. Nous pouvons enfin affirmer que le sculpteur ne doit reculer devant aucun moyen pour obtenir une *réalité*. Rien n'est plus sot que de craindre de sortir de l'art que nous exerçons. Il n'y a ni peinture, ni sculpture, ni musique, ni poésie. Il n'y a de vrai que la création. Par conséquent, si une composition sculpturale a besoin d'un rythme spécial de mouvement pour augmenter ou contraster le rythme arrêté de *l'ensemble sculptural* (nécessité de l'œuvre d'art) on pourra lui appliquer un petit moteur qui donnera un mouvement rythmique adapté à tel plan et à telle ligne.

« Il ne faut pas oublier que le tic tac et le mouvement des aiguilles d'une horloge, l'entrée ou la sortie d'un piston dans un cylindre, l'engrenage tour à tour ouvert et fermé de deux roues dentées, avec l'apparition et la disparition continuelles de

leurs petits rectangles d'acier, la rage folle d'un volant, le tourbillon d'une hélice, sont autant d'éléments plastiques et picturaux dont l'œuvre sculpture futuriste doit se servir. Par exemple : une soupape qui s'ouvre et se referme crée un rythme aussi beau mais infiniment plus nouveau que celui d'une paupière animale ».

Des *Conclusions* résumaient enfin nettement les exigences suivantes de la sculpture futuriste :

« 1° La sculpture se propose la reconstruction abstraite et non la valeur figurative des plans et des volumes qui détermine les formes.

« 2° Il faut *abolir en sculpture*, comme dans tout autre art, le *sublime traditionnel des sujets*.

« 3° La sculpture ne peut pas avoir pour but une reconstruction épisodique. Elle doit se servir absolument de toutes les réalités pour reconquérir les éléments essentiels de la sensibilité plastique. Par conséquent la sculpture futuriste percevant les corps et leurs parties comme des *zones plastiques*, introduira dans la composition sculpturale des plans de bois ou de métal, immobile ou en mouvement, pour donner un objet; des formes sphériques poilues pour donner des cheveux; des demi-cercles de verre, s'il s'agit par exemple d'un vase; des fils de fer ou

des treillis pour indiquer un plan atmosphérique, etc., etc.

« 4° Il faut détruire la prétendue noblesse, toute littéraire et traditionnelle du marbre et du bronze et nier carrément que l'on doive se servir exclusivement d'une seule matière pour un ensemble sculptural. Le sculpteur peut se servir de vingt matières différentes, ou davantage, dans une seule œuvre, pourvu que l'émotion plastique l'exige. Voici une petite partie de ce choix de matières : verre, bois, carton, ciment, béton, crin, cuir, étoffes, miroirs, lumière électrique, etc.

« 5° Il faut proclamer à haute voix que dans l'intersection des plans d'un livre et les angles d'une table, dans les lignes droites d'une allumette, dans le châssis d'une fenêtre, il y a bien plus de vérité que dans tous les enchevêtrements de muscles, dans tous les seins et dans toutes les cuisses de héros et de Vénus qui enthousiasment l'incurable sottise des sculpteurs contemporains.

« 6° C'est uniquement par un choix de sujets très modernes que l'on parviendra à la découverte de *nouvelles idées plastiques*.

« 7° La ligne droite est le seul moyen qui puisse nous conduire à la virginité primitive d'une nouvelle construction architectonique de masses et de zones sculpturales.

« 8º Il ne peut y avoir de renouvellement qu'en faisant *la sculpture de milieu ou d'ambiance*, car c'est ainsi seulement que la plastique se développera dans l'espace pour le modeler. C'est pourquoi le sculpteur futuriste peut enfin aujourd'hui *modeler l'atmosphère* qui environne les choses, au moyen de la glaise.

« 9º Ce que le sculpteur futuriste crée est en quelque sorte le pont idéal qui unit *l'infini plastique extérieur à l'infini plastique intérieur*. C'est pourquoi les objets ne finissent jamais; ils s'intersectent avec d'innombrables combinaisons de sympathie et d'innombrables chocs d'aversion. L'émotion du spectateur occupera le centre de l'œuvre sculpturale.

« 10º Il faut détruire le nu systématique et la conception traditionnelle de la statue et du monument.

« 11º Il faut enfin refuser à tout prix les commandes à sujet fixe, et qui par conséquent ne peuvent contenir une pure construction d'éléments plastiques complètement rénovés. »

CARABIN

Ses Figurines

CARABIN (Rupert), né à Saverne (Bas-Rhin), le 27 mars 1862. Expose au Salon des Indépendants et au Salon de la Société Nationale.

Ses figurines comptent à l'égal de toutes ses autres œuvres : meubles et grandes figures, et elles forment aujourd'hui une collection de « bibelots » précieux.

Dès 1884, au premier jour de la Société des Artistes indépendants, son amour de la forme vivante, pittoresque, lui fait créer ces originales statuettes où tout, dans un amalgame attirant et inattendu, est force, souplesse, équilibre.

Danseuses d'Opéra et nudités de femmes, lutteurs et danseurs populaires, la passionnante petite épopée humaine représentée par ces figu-

rines, si allègrement dessinée, modelée, émerveille et en raconte long à qui sait la comprendre.

Aimée de Carabin, la danseuse vole, s'arrête sur une pointe, les bras arrondis, le sein haletant. Délicieux animal qui sait toute la mesure de son effort! Le corps est en équilibre sans artifice! Il est saisi dans cet instant fugitif où, tout à l'heure, dans une seconde, il sera un mouvement bondissant, un alerte tournoiement de toupie, de la joie des muscles exercés et souples. Le visage est grave, un peu vulgaire parfois; il n'a pas voulu être le visage d'un bibelot d'étagère; il est le visage d'une fillette appliquée à des géométries compliquées. Il n'est pas de trop maintenant qu'elle soit réfléchie et attentionnée.

Des danseurs bretons sont, eux aussi, sérieux et graves. Ils dansent pesamment, de tout le poids de leur corps, de tous leurs sabots lourds. Il se font des grâces, hommes et femmes, mais avec des mines de jeunes ours; ils ne rient pas, ils sont bien trop pris par les difficultés de la danse.

Il y a quelques années, vinrent à Paris de

singuliers danseurs et danseuses que le mime Séverin était allé chercher en Espagne. Sur eux, on daigna publier quelques louanges. Carabin les vit et il fit, d'après eux, d'imprévues figurines. Mouvements de chat rampant, mouvements de singe quelquefois « hardi », toute la saveur de contorsions presque épileptiques l'enchantèrent; il exprima tous les remuements des croupes, tous les balancements saccadés des bras, tous les visages qui frémissaient au bruit sec des castagnettes.

Mais ce sont des figurines encore, ces « nus » qu'il penche sur des eaux courantes, ces baguiers, ces drageoirs, ces encriers, toute la collection qu'il forme avec ces nus si décoratifs.

Ces figurines, d'aucuns les voudraient plus « jolies », un peu maniérées peut-être; mais ainsi elles perdraient toute leur originalité, celle que révèle tout de suite et toujours Carabin dès qu'on s'approche de ses œuvres, dès qu'on s'apprête à considérer le savant métier de leur origine.

Esprit tourmenté, toujours ivre de nouveauté, Carabin s'est fait potier, orfèvre, chimiste et

même alchimiste, pour parfaire ses figurines. Il a employé souvent tous oxydes pour obtenir des colorations inattendues; et ses patines ne sont pas, pour nous, la moindre curiosité.

Pour lui, l'attrait, c'est tout ce qui marche, court ou rampe en inflexions câlines et voluptueuses (voyez les chats tant aimés par lui).

Danseuses de ballet et danseuses excentriques, il a tenu surtout, on peut le redire, à fixer vos mouvements alertes et bondissants, lents et caressants. Il a immortalisé dans le bronze et dans l'argent l'extraordinaire brebis que fut la danseuse Otero; il a aussi, ce qui était presque impossible, fixé tous les mouvements de la danse tourbillonnante et papillonnante de la Loïe Fuller; et il a égalé à tout cela son groupe célèbre de la *Posada*, ce groupe de gitanes mises en branle et accélérant du claquement des castagnettes la hâte de leurs pieds vifs.

Médailleur, orfèvre, Carabin a accompli encore d'autres miracles. Certains de ses bijoux émanent de quelque sorcier aux doigts mystérieusement agiles. On conçoit avec peine comment il a pu exécuter ces parfaites œuvres, d'une fra-

gilité aussi excessive, d'une finesse aussi improbable.

Et tout cela demeure si profondément personnel que l'on s'étonne. Dans ses bagues les plus fines, on retrouve le sens de son beau « modelé », robuste et coloré. Les « nus » qui serpentent autour d'un étroit anneau, valent, figurines précieuses, les « nus » qu'il façonne dans le bois. Aucune difficulté ne met en péril sa science et son inspiration. Les bijoux font nombre, chez lui, comme font nombre les autres œuvres; — mais, de peine, il semble n'en avoir jamais.

Ces œuvres, frêles ou robustes, témoignent toutes d'un esprit singulièrement libre et amoureux de la vie. Et Carabin aime tellement la vie, à travers son tempérament, j'entends, qu'il ne se spécialise pas. Partout, comme un esprit ivre de mouvement, il rôde et fixe un sujet de joie ou de tristesse, au bal, dans la rue, à Paris ou hors Paris. Il « promène » tout son rêve avec lui, même dans ses vagabondages; et partout il travaille, parce qu'il souffrirait trop de voir ses doigts inoccupés.

Il a l'entrain solide de l'ouvrier régulier. Il

accomplit sa tâche, quotidiennement. Il dessine, il excite sa rêverie ou il modèle. Ses dessins, autres figurines en noir et blanc, sont « ses dessins à lui », sont « les dessins de sa sculpture ». Qui les voit en est convaincu. Ce sont les mêmes figurines robustes, souples, en admirable équilibre.

Dans les Salons, les figurines de Carabin tentent les kleptomanes. Les connaisseurs voudraient, eux aussi, faire main basse sur ces beaux petits poèmes de la Statuaire.

On les considère longuement, en songeant combien il serait doux de les emporter chez soi, de les « polir » lentement, tous les doigts sur toutes les formes. On considère et l'on admire sans réserve ces originales statuettes qui vous induisent en mauvaise tentation de rapt.

Carabin affectionne le « nu », au point que quelques esprits timorés ont osé qualifier de licencieuses certaines de ses figurines. Parce qu'il nous révèle des seins, des croupes, des ventres audacieusement vivants, quelques-uns ont maintes fois crié au scandale. Son « naturalisme », c'est la vie même, robuste et libre en

son outrance. Si des croupes de femmes certaines fois s'érigent, jaillissantes, il faut se dire que son horreur de la banalité et des conventions l'a, tout droit, conduit à ces « audaces ». L'amour du mouvement, de la vie surprise dans toutes ses minutes de mouvement, est la seule cause de toutes les hardiesses dont certains lui font grief.

Carabin a exécuté ses figurines en toutes matières : grès, cuivre, bois, bronze, argent, etc., etc. Le marbre, seul, n'a pour lui aucun attrait. Il dédaigne cette pierre à l'aspect un peu savonneux, et qui ne vaut vraiment que par la patine du temps. Pour modeler ses figurines, il emploie la cire rouge, et il travaille avec une célérité incroyable.

Au résumé, Carabin est si divers, si vivant, si original, qu'il demeure sans imitateurs possibles. Ses œuvres, pour le plus inattentif, n'ont besoin, je le répète, d'aucune signature effective. Elles se révèlent du premier coup. Au-dessus du fatras de l' « art » dit nouveau, sot désordre d'arabesques et de grotesques, elles se singularisent si nettement qu'il n'y a aucune

équivoque. Quand il s'y trouve quelque « bizarrerie » (notre esprit est si paresseux à concevoir ce qui est en dehors de l'ordre routinier des choses), un torse de femme nous dit l'excellent ouvrier et tout naturellement notre plaisir lui est acquis.

Si un instant l'on veut songer à la rude vie que dut mener parfois Carabin, on ne peut qu'être surpris de cette production toujours heureuse et triomphante. L'homme a pu souffrir, mais l'œuvre est d'une belle venue abondante. On devine que, grâce à un entier contentement des doigts, Carabin caresse la matière, qu'il la modèle et la polit. Si quelquefois il la violente, il ne cesse pas de l'aimer; il en exprime toutes les nuances, il la veut toujours, pour toute fin, désirable et désirée.

Regardez attentivement ses œuvres, et vous verrez cette passion matérialisée dans le grain, dans la fermeté du bois, du bronze ou du grès; vous vous direz qu'un étrange artiste amoureux, plus ardemment épris que Pygmalion, caressant et volontaire, a vraiment *possédé* l'œuvre, l'a voulue plus belle que toute créature humaine,

pour que son grand amour fût durable, et que nous fussions tous épris d'elle nous aussi. Ah! la caresse des doigts, ce besoin de toucher le modelé, d'étreindre les formes, combien sont-ils les sculpteurs qui nous donnent cette excitation, qui nous font pour un instant, des mains ultra-sensibles et convoiteuses?

Je comprends moins les « suiveurs » qui n'ont pas manqué de se multiplier du jour où une section dite « d'objets d'art » fut instituée auprès des Salons annuels. De ce jour, les statuettes et les figurines les plus baroques naquirent pour la plus vive confusion des connaisseurs. On vit bientôt, et en nombre, de si indigentes petites choses que l'on se demanda quel mauvais génie avait poussé des « organisateurs » à décréter l'entrée de ces déchets de marbre, de bronze ou d'ivoire. La sculpture n'avait déjà plus tellement l'amour de l'énorme; il était bien inutile de la ravaler à la reproduction de boîtes d'allumettes d'art ou d'encriers modern-style. Car l'imitation des figurines de Carabin a créé ceci : un vaste amour des pauvres

petits sujets dont on ne peut même pas faire des presse-papiers.

Alors à quoi bon cet effort exaspéré vers une inutile et basse production?

Il est vrai qu'un Salon, par définition, doit être encombré et puéril!

MANOLO

MANOLO, né dans l'île de Cuba, en 1870. Expose au Salon des Indépendants.

Il est incontestable que certains toréadors ont une physionomie sympathique. Il en est d'eux comme des autres hommes : il y en a de stupides et il y en a d'éveillés. Généralement, cependant, l'habitude de « travailler » en public — et surtout devant les femmes — leur donne inévitablement un air de suffisance parfaitement niais et odieux. Les chefs d'orchestre, les lutteurs, les conférenciers, les aviateurs, les acteurs, n'échappent point, eux aussi, à cette tyrannie du démon de la fatuité ; mais, bien entendu, les toréadors peuvent compter, avec les forts ténors, parmi ceux qui accaparent le plus en un instant,



Photo Galerie Simon

LES DEUX TOREROS

dans une arène ou dans une salle de spectacle, toute l'attention féminine et toute sa sottise.

Les clowns et les paillasses n'ont point le même succès, parce que simplement ils sont, de par leur rôle, déplaisants. A eux, il n'est pas permis, en effet, de se présenter, les cheveux ondulés, les yeux « habillés » de rimmel. Ils sont donc laids : et les femmes s'en détournent.

Manolo, dans la sculpture ici reproduite, a, très originalement, saisi la bêtise de la plupart des toréadors. Ces faces rondes, niaises, qualifient ces cabots prétentieux qui taxent à prix d'or la mise à mort — souvent ratée! — d'un taureau épuisé, fourbu, et sans défense.

Cette sculpture est, à sa façon, un juste plaidoyer en faveur des chevaux étripés, pour la plus grande gloire de toutes les Espagnes!

Mais Manolo, on le devine, a sculpté ou modelé bien d'autres intéressants spécimens de la grave et joyeuse humanité!

Depuis un certain nombre d'années, il vit à Céret, la petite ville illustrée par les Cubistes.

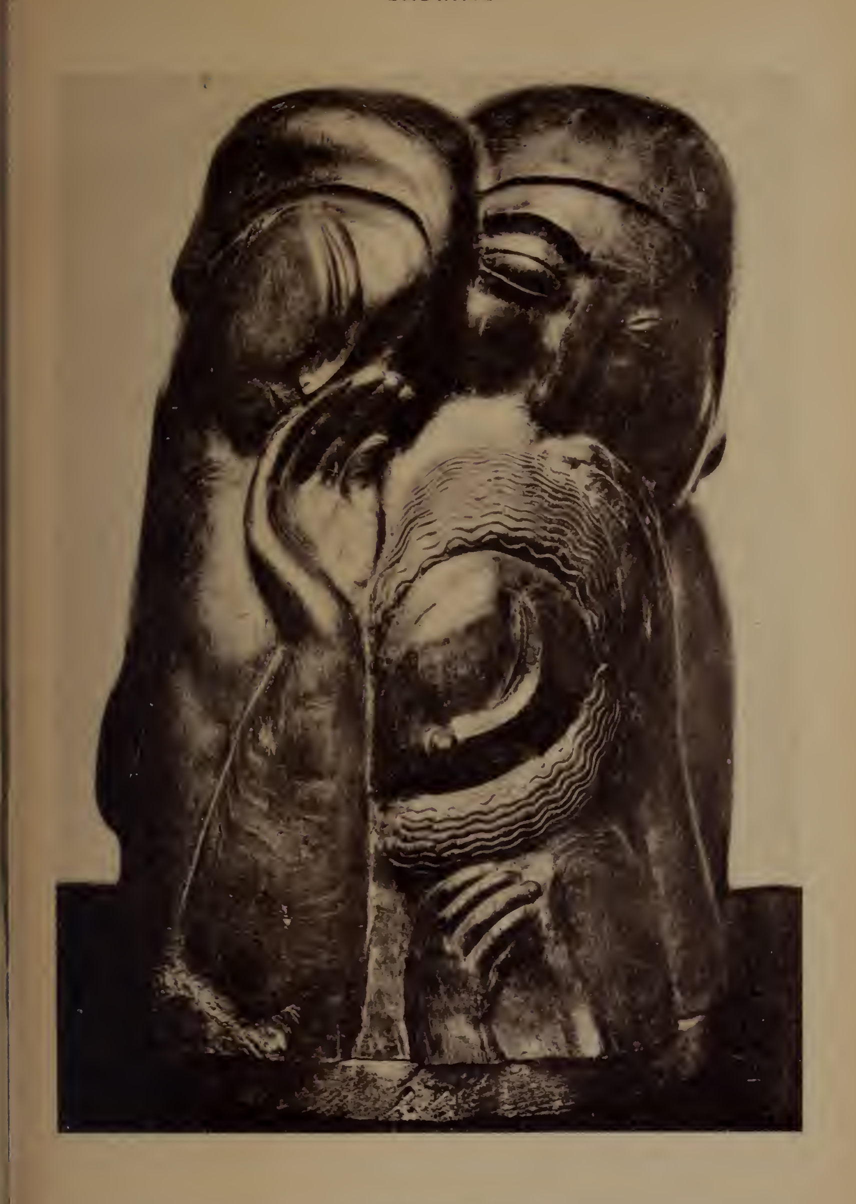
Pourtant, Manolo, tout en étant l'ami de ces derniers, leur fit une guerre acharnée, taxant

leurs prouesses d'indécrottables jobarderies. Manolo, en effet, adore les « grands classiques », et il prétend que « tout est contenu en eux ».

Esthéticien, ardent causeur, il obligea vite Picasso et ses acolytes à décamper. La succursale du *Lapin agile* que ces messieurs, aidés de quelques Polonais, avaient constituée dans la charmante petite ville des cerisiers, ne convenait nullement à Manolo, qui entendait rester désormais isolé.

Il a bien assez, répète-t-il, de *sa* peur : oui! la peur de la tramontane, ce sacré vent des montagnes qui secoue parfois les maisons et les habitants de Céret, et emporte un toit aussi aisément qu'il le ferait d'un chapeau.

ZADKINE



SAINTE FAMILLE

ZADKINE

ZADKINE (Joé), né à Smolensk (Russie), le 14 juillet 1890. Expose au Salon des Indépendants et au Salon d'Automne.

Zadkine, le plus souvent, taille directement la pierre, le marbre ou le bois. Sans doute, il sait ce qu'il doit sculpter; mais enfin il ne copie pas, patiemment, un modèle en plâtre, comme font presque tous les sculpteurs, quand ce n'est pas un praticien qui intervient.

Rodin, lui, n'a jamais fait que du modelage. Quand on le représente, au cinéma, tapant dans un marbre, c'est pour la mystification de Monsieur Sacha Guitry et des Guitrys qui suivront; cela fait sourire et l'on passe.

La taille directe offre des avantages, c'est indéniable. Respect de la matière, du « volume », du bloc. Respect surtout dû à la sculpture qui

veut être d'abord simple, sommaire. Le bronze seul, étant fondu, autorise les trous, les bosses, les menues boulettes rapportées, les mille détails qui permirent à Rodin d'être surtout un Michel-Ange « modeleur ».

Zadkine recherche de préférence le bois. Quand il veut nettement se dégager de la sculpture nègre — d'autrefois —, il témoigne, brusquement, d'une personnalité certaine. C'est l'apport d'un art moins « rond » que celui de M. Maillol, qui se complaît, lui, à représenter en sculpture les tableaux de Renoir.

Mais les sculptures de Zadkine sont, en somme, le plus souvent, à cheval — si l'on peut dire! — sur la sculpture nègre et sur la sculpture cubiste, dont M. Archipenko demeure le représentant le plus autorisé. Car il y a, quelquefois, des manifestations de sculpture cubiste — ou mise en place de morceaux d'objets hétéroclites, tels que bouts de bois, plaques de zinc, mirlitons, débris de porcelaine, etc., etc.

On construisit même, on le sait, en Allemagne des maisons cubistes, avec planchers en pente, toits dans la cave et murs formant entonnoirs!...

UN DERNIER MOT

Aujourd'hui, Cubistes et Futuristes ont ouvert la porte des vieilles lunes. On les voit s'effacer, les uns après les autres, dans la nuit. Un instant, ils ont animé la horde des peintres ; mais leurs cris, maintenant étouffés, ne s'entendent plus. Voici les Néo-Classiques qui surgissent à leur tour ; et ils s'appuient sur toutes les béquilles des Musées. On va vivre des heures accablantes !...

Tables

TABLE DES CHAPITRES

TABLE DES CHAPITRES

TABLE DES ILLUSTRATIONS

HORS-TEXTE

TABLE DES ILLUSTRATIONS

∘ ∘ ∘ ∘ Saint-Denis ∘ ∘ ∘ ∘
J. DARDAILLON, IMPRIMEUR
∘ ∘ *47, Boulevard de Châteaudun* ∘ ∘



